CYNTHIA FREELAND

SANAT KURAMI

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 83

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 83

D

Cynthia Freeland

Teksas'taki Houston Üniversitesi'nde felsefe profesörüdür; daha çok Yunan felsefesi ve feminist kuram üzerine çalışır.

Freeland, Cynthia
Sanat Kuramı
ISBN 978-975-298-364-9 / Türkçesi: Fisun Demir
Ağustos 2008, Ankara, 195 sayfa
Kültür Kitaplığı: 83; Sanat: 10

Sanat Kurami

Cynthia Freeland

DOST

ISBN 978-975-298-364-9

Art Theory
Cynthia Freeland

Türkçesi, Fisun Demir

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - DOST İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

Herbert Garelick için

TEŞEKKÜR

Bütün metni okuyup üzerinde yorum yapan herkese çok teşekkür ediyorum: Oxford'dan "Okuyucu 3" (daha sonra Murray Smith olduğu anlaşıldı), Jennifer McMahon, Mary McDonough ile annem ve babam Betty ve Alan Freeland. Carolyn Korsmeyer değerli önerilerde bulundu; neşeli ve bilgili Kristi Gedeon, eşi bulunmaz bir araştırma asistanıydı ve ağır kitapların üstesinden geldi! Metne ve ilüstrasyonlara yaptığı katkılardan dolayı teşekkür ediyorum: Robert Wicks, Nora Laos, Weihong Kronfied, Sherly Wilhite Garcia, Jeannette Dixon, Eric McIntyre, Lynne Brown, Rose Lange, Anne Jacobson, William Austin, Justin Leiber ve Amy Ione. Kocam Krist Bender teknik yardımlarda ve sanatsal tavsiyelerde bulundu. Oxford'un yetenekli editörü Shelley Cox'a minnettarım. Bu metnin deney fareleri olan Felsefe 1361'den öğrencilerime gönülden borçluyum – tahmin ettiklerinden fazla yardımları dokundu. Houston'ın heyecan verici sanat dünyasından arkadaşlarıma da destekleyici yardımlarından ötürü teşekkür ediyorum. Bu kitabı Michigan State University'de ilk estetik profesörüm olan hocam Herbert Garelick'e ithaf ediyorum.

GİRİŞ

Bu kitap, sanat nedir, ne anlama gelir ve neden sanatı değerli buluruz gibi şeyleri – yani, kabaca sanat kuramı denilen alandaki başlıkları konu alıyor. Burada farklı farklı sanat kuramlarına yakından bakacağız: ritüel kuramı, biçimci kuram, yansılama kuramı, anlatımcı kuram, bilişsel kuram, postmodern kuram – ama belli bir çerçevede değil, birer birer. Bunun yazarken bana verdiği zorluğu siz de okurken çekeceksiniz. Bir kuram, tanımdan daha farklı ve kapsamlıdır, incelenen görüngünün derli toplu bir açıklamasını ortaya koyar; laf kalabalığı ve özelleşmiş bir terminoloji kullanarak belirsizlik yaratmak yerine, şeyleri anlamlandırmaya yardımcı olmalı, temel ilkelerden elde edilmiş gözlemleri sistematik bir düzene sokmalı ve birleştirmelidir. Ancak sanatın "verileri" o kadar çeşitli ki bunları bir araya getirmeye ve açıklamaya çalışmak başlı başına bir iş. Modern sanat eserlerinin pek çoğu, bize, *herhangi* bir kuramda onları hangi sebeplerle sanat olarak gördüğümüze ilişkin meydan okuyor. Benim bu kitapta seçtiğim yol, makul kuramlar bulabilme güçlüğünün üstesinden gelebilmek için sanatın zengin çeşitliliğini ortaya koymak oldu. Kuramların, kavrayışımıza yönelerek neye değer verdiğimize (ya

da neden hoşlanmadığımıza) ilişkin bizi aydınlatan ve kültürel mirasımıza yeni nesiller katan pratik sonuçları da vardır.

Bu kitap için verileri bir araya getirirken önümdeki en büyük sorun, "sanat" teriminin pek çok kültüre ve çağa bile uyarlanabilir olmamasıydı. Sanatçıların yapıp ettikleri ve işlevleri şaşırtıcı derecede çok ve ele geçmez bir niteliğe sahip. Antik ve modern kabile halkları, sanatı yapıntıdan ya da ritüelden ayırmıyorlardı. Ortaçağ'ın Avrupalı Hıristiyanları bu tür "sanat" yapmasalar da Tanrı'nın güzelliğini kutlamaya ve yansılamaya çalışmışlardı. Klasik Japon estetiğinde, bahçe, kılıç, güzel yazı rulosu ya da çay seramonisi gibi modern Batılılar'ın şaşırtıcı bulacakları şeyler sanat kabul ediliyordu.

Platon'dan sonra pek çok düşünür sanat kuramı ve estetik üzerinde fikirler öne sürmüşlerdir. Bunların bazılarına burada yer vereceğiz: Ortaçağ'ın ünlü düşünürü Aquinolu Tommaso, Aydınlanma'nın başat figürleri David Hume ve Immanuel Kant, tanınmış ikon kırıcı Friedrich Nietzsche ile John Dewey, Arthur Danto, Michel Foucault ve Jean Baudrillard gibi yirminci yüzyılın ilgi çekici figürleri. Hiç kuşkusuz sanat üzerine çalışan diğer alanlardan kuramcılara da yer verdim: sosyoloji, sanat tarihi ve eleştiri, antropoloji, psikoloji, eğitim ve benzerleri; bu uzmanların kimilerine de değineceğim.

Benim de üyesi bulunduğum Amerikan Estetik Derneği, sanata ağırlık veren kurumlardan biri. Yıllık toplantılarımızda sanat ve sinema, müzik, resim, edebiyat gibi yan dallar üzerine konferanslara katılıyoruz, ayrıca sergilere ve konserlere gitmek gibi hoş şeyler yapıyoruz. 1997 yılında

New Mexico Santa Fe'de düzenlenen konferanslardan birinin konu başlıklarını ve programını daha ileride bulacağınız bölümlerin kabaca düzenlenmesinde kullandım. Zaten Santa Fe, burada üzerinde durmak istediğim çeşitli sanat dallarının ve iç içe geçmelerinin küçük bir evren modelini kendi içinde barındırıyor. Çölün ve hemen yanında bitiveren dağların doğal güzelliğine gömülmüş, hem tarihi hem de modern müzelerin şaşırtıcı örnekleriyle dolu olan kent, meydanda kendi ürünlerini makul fiyatlara satan zanaatçıların yanı sıra, şık, yüksek kiralı (ve pahalı) ticari galerilerle de ünlü. Bugünkü Amerika'nın karmaşık geçmişini burada görmek mümkün; yakınlardaki pueblolardan gelen Amerikan Yerlileri'nin harikulade çömlekleri, dokumaları, fetişleri ve kachina bebekleriyle zenginleştirdiği İspanyol koloni mirasıyla yeni gelenler ve turistler bir arada ve iç içe.

Sanatın çeşitliliği çalışmamıza doğru adım adım yaklaşırken, şok taktikleri seçtiğimi belirterek sizi uyarayım istedim; cinsellikten ve kurbandan söz eden ve kan, hayvan leşleri, hatta idrar ve dışkıyla yapılmış eserlerin hâkim olduğu günümüz sanat dünyasının dehşetli bir sunumuyla başlayacağım (I. bölüm). Amacım, sanatın hep Parthenon'un ya da Botticelli Venüsü'nün güzelliğine dair olmadığını gösterip önceki geleneklerin eserlerine değinerek şoku yavaş yavaş azaltmak. Eğer ilk bölümü atlatabilirseniz, sanat tarihine yer verdiğim zaman da benimle birlikte olacaksınız demektir (II. bölüm). Sanatın kendini gösterdiği farklı farklı durumları ararken dünya çapında bir geziye çıkacağız (III. bölüm). Sanat kuramları, yeri geldikçe, değişik kültürlerden ve çağlardan verilerle karşılaştığımızda imdadımıza yetişecek.

Estetikle uğraşan kişiler, sanatın ne olduğunu tanımlamaktan fazlasını yaparlar. Biz burada, nasıl toplanıp sergilendiği ve kaç kişinin buna para verdiği üzerinde de düşünerek sanatın hangi sebeple değerli bulunduğunu da açıklamak istiyoruz – sözgelimi müzeler (IV. bölüm). Sanatın nerede, nasıl ve kaç paraya sergilendiğine bakarak ne öğrenebiliriz? Sanat kuramcıları sanatçılar hakkında da kafa patlatmışlardır; sanatçı kimdir, onu özel kılan nedir, bazen yaptığı tuhaf şeyleri neden yapmak zorunda hisseder kendisini? Son zamanlarda, toplumsal cinsiyet, ve cinsel yönelim gibi sanatçıların yaşamlarını ilgilendiren mahrem olguların onların sanatına uygun olup olmadığı tartışılmaya başlandı (V. bölüm).

Bir sanat kuramının karşısındaki en büyük sorun, sanatın anlamını yorum yaparak nasıl bir yere koyabileceğimize ilişkindir (VI. bölüm). Sanat eserinin "bir" anlamı olup olmadığı üzerinde, kuramcıların bunu nasıl yakaladıkları ve açıkladıkları üzerinde de düşüneceğiz – kimi zaman sanatçının duygularını ve düşüncelerini, çocukluğunu ya da bilindışı arzularını, belki de beynini (!) araştırarak. En sonunda, yirmibirinci yüzyılda, önümüzde sanat olarak neyi göreceğimizi hepimiz bilmek istiyoruz. İnternet, CD-ROM ve World Wide Web (VII. bölüm) çağında, müzeleri kalabalığın verdiği sıkıntıya katlanmadan (uçak biletinin kaça patlayacağını düşünmeden) "sanal" olarak gezebiliyoruz – ama bu sırada kaçırdığımız bir şey var mı? Yeni medya hangi yeni sanat biçimlerini besliyor?

Bu kısa tanıtımın sanat çalışmasının bu denli heyecan verici kılan kapsamını ve niteliğini belirtmeye yeterli olduğunu umuyorum. Belli ki, sanat insanlar için hep önemliy-

di ve önemli olmaya da devam edecek, sanatçıların yaptıkları şeyler bize farkındalık ve keyif verirken bizi şaşırtmayı da sürdürecek. Artık sanat kuramına balıklama dalmaya hazırız.

I. Bölüm

KAN VE GÜZELLİK

Estetik Derneği'nde allak bullak oluş

Amerikan Estetik Derneği'nin konferansında bir sabah dokuz numaralı odaya doluşan küçük bir grup, "Çağdaş Sanatta Kan Estetiği"nin video ve diapozitif görüntüleriyle neye uğradığını şaşırdı. Maya krallarının ve genç Avustralya Aborijinleri'nin erginlenme törenlerinde dökülen kanları izledik. Mali heykellerinin üzerine saçılan kanları, Borneo'da kutsal bufalo kanının akıtılmasını da. Kanın bir kısmı yakın tarihliydi ve mekân olarak da yakındı bize. Kova kova kan, performans sanatçılarının üstüne boca edildi, plastik cerrahi marifetiyle Batı sanatının ünlü dilberlerine benzemeye çalışan Orlan'ın dudaklarından kanlar damladı. Sözün kısası, herkesin midesini kaldırmaya yetecek bir sürü şey vardı.

Kan neden sanatta bu denli çok kullanıldı? Boyaya şaşırtıcı ölçüde benzemesi sebeplerden biri olsa gerek. Taze kanın göz alıcı bir parlaklığı ve rengi var; kan ayrıca

yüzeye hemen yapışıyor; böylece onunla bir şeyler çizmek, desenler yapmak mümkün (Genç Aborijinler'in derisini süsleyen parlak desenler "Düş Zamanı"nın arketip çağını uyandırıyor). Kan varlığımızın özü – Drakula, vampir yaratmak için kurbanlarının bütün kanını emiyordu. Kan, kutsal ya da asil olabilir, şehitlerin ve askerlerin feda ettiği kan da. Çarşaftaki kan lekesi bekaretin yitirilmesini ya da yetişkinliğe geçişi simgeleyebilir. Kan, aynı zamanda bulaşıcı ya da "tehlikeli", frengili ya da Aids'li olabilir. Hiç kuşkusuz, kanın bir dolu sembolik ve anlatımcı çağrışımı var.

Kan ve ritüel

Ancak kan, alışılmadık (kentli, endüstrileşmiş ve Birinci Dünyalı) çağdaş sanatta, "ilkel" ritüellerdeki anlamını mı taşıyor? Ritüel olarak sanat kuramının avukatlığını yapanlar var; böylece sıradan bir nesne ya da eylem, paylaşılan bir inanç dizgesine dahil edilerek sembolik bir anlam kazanıyor. Maya kralları, Palenque'de kalabalıkların önünde penislerini delip üç kez kısa kısa işeyerek, ölmeyenlerin topraklarıyla haberleşebilen şamancı yeteneklerini sergiliyorlardı. Bazı sanatçılar ritüel anlamda benzeri bir sanat duygusu yaratmaya çalışıyorlar. Diamanda Galàs, *Veba Ayini* çalışmasında, operayı ve büyücülüğü bir arada kullanarak ışık gösterileri ve ışıldayan kanla Aids çağındaki acıyı kovduğunu sanıyor kendince. Orji Gizemleri Tiyatrosu'nun Viyanalı kurucusu Hermann Nitsch, müzik, resim, üzüm sıkma, törensel hayvan kanı ve iç organı serpme yoluyla bir

katharsis öneriyor. İlgilenenler web sitesine bakabilirler: www.nitsch.org

Bu tür ritüeller, Avrupa geleneğine büsbütün yabancı değil aslında. İki ana soyda da bol bol kan döküldü: Yahudi-Hıristiyan ve Yunan-Roma. Yahve, Yahudiler'le yaptığı anlaşma gereğince kurban istemişti. İbrahim de, Agamemnon gibi, kendi evladının boğazını kesmesini isteyen ilahi emirle yüz yüze geldi. İsa'nın kanı o kadar kutsal ki, hâlâ kurtuluş ve ebedi yaşam vaadi olarak inançlı Hıristiyanlarca sembolik olarak içiliyor. Batı sanatı bu söylenleri ve dinsel öyküleri anlatır: Homerosçu kahramanlar hayvan kurban ederek tanrı kayrası kazanırlar, Lukianos ve Seneca'nın Roma tragedyalarında, *Elm Sokağı Kâbusu*'ndaki Freddy Krueger'den daha fazla organ deşilmiştir. Rönesans resminde şehitlerin kesik başı ve kanı vardır, Shakespeare'in tragedyaları hep düellolar ve kılıç yarasıyla son bulur.

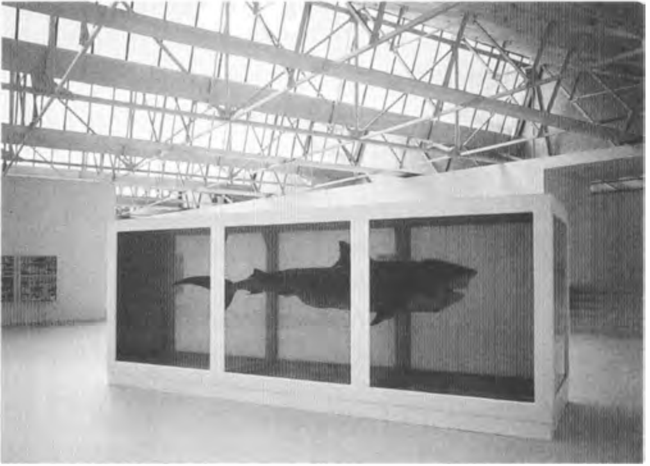
Sanat, törenler, davranışlar ve yapıntılar aracılığıyla simgesel değer üreterek belli bir amaçla toplanmış gruba girebildiğinden, ritüel olarak sanat kuramı makul bulunabilir. Pek çok dinin ritüellerinde zengin renkler, desenler ve gösterişli kıyafetler vardır. Ancak, ritüel kuramı, bir performans sanatçısının kanı kullanmasında olduğu gibi çağdaş sanatçıların kimi tuhaf ve yoğun etkinliklerinde geçerli değildir. Bir ritüele katılanlar için açıklık ve amaç birliği çok önemlidir; ritüel, cemaatte herkesin bildiği ve anladığı devinimler aracılığıyla, grubun Tanrı'yla ya da doğayla arasındaki bağları güçlendirir. Ancak, çağdaş sanatçıyı gören ve ona tepki veren izleyiciler, paylaşılan inançlara ve değerlere dahil değiller, ne de meydana gelecek şeyi önceden biliyorlar. Çağdaş sanat çoğunlukla tiyatro, galeri ya da

konser salonu bağlamında, katharsis, kurban ya da erginlenme yoluyla anlamı yaratan yaygın cemaat inancının getirdiği sağlam arka plandan yoksun. Bir gruba ait olma duygusunu paylaşan izleyiciler bir yana, kimi zaman öfke ve şaşkınlık içinde grubu terk edenler de oluyor. HIV pozitif gösterim sanatçısı Ron Athey, bir başka sanatçıyı sahnede kesip panik yaratarak kanlı havluları izleyicilerin tepesine astığında, Minneapolis'te böyle olmuştu. Eğer sanatçının tek derdi kentsoyluları altüst etmekse, sahnede satanik hayvan kurban ritüellerini de kapsayan Marilyn Manson'ın performansından söz eden *Artforum*'da savunulan sanat türünü anlamaya bin şahit ister.

Kanın çağdaş sanatta anlamlı çağrışımlar yapmasa da eğlenceyi ve kârı artırdığını söylemek kuşkuculuktan başka bir şey değil. Sanat dünyası çok rekabetçi, bu nedenle sanatçılar şok etkisi de dahil olmak üzere elde edebilecekleri her türlü değere gereksinim duyuyorlar. John Dewey, 1934 yılında *Art as Experience*'ta *[Deneyim Olarak Sanat]*, sanatçının piyasaya yenilik getirmek zorunda olduğunu anlatmıştı:

> Endüstri mekanikleşti, ama sanatçının seri üretim için mekanik biçimde çalışması olanaksız... Sanatçılar (...) çalışmalarına sadece "kendini ifade etmeye" indirgenmiş bir yoldan ulaşmayı vazife görüyorlar. Bundan dolayı da, ekonomik güçlerin rüzgârına kapılmamak için farklılıklarını eksantriklik ölçüsünde abartmaları gerektiğini sanıyorlar.

1990'larda tartışmaları ateşleyen "İngiliz kökenli" sanatçı Damien Hirst, formaldehit doldurulmuş, yüksek teknoloji ürünü, ürpertici camekânlarda ölü köpekbalıkları,



1. "Genç İngiliz sanatçı" Damien Hirst, *Yaşayan Bir Kişinin Zihninde Fiziksel Ölümün Olanaksızlığı* (1991) yapıtındaki bu köpekbalığı gibi, camekâna yerleştirdiği hayvanlarla ünlendi.

kesilmiş inek ve koyunlar sergileyerek Londra'daki ünlü Pharmacy [Eczane] restoranının getirdiği başarıyla şöhretini bir kat daha artırdı. Hirst'ün, (kurtların da eksik olmadığı) kokuşmuş et tablolarının onun yemek işindeki başarısına nasıl katkı yaptığını anlamak kolay değil – ama şöhretin yollarına akıl sır ermez zaten.

Geçtiğimiz onyılların en kötü şöhretli sanatlarının bir bölümü, insan vücudunun ve salgılarının şaşırtıcı temsilleri nedeniyle tartışıldı. Brooklyn Sanat Müzesi'nin 1999 yılındaki *Duyum* sergisinin tartışmalı eserinde (Chris Ofili'nin "Bakire Meryem"i) fil pisliği bile kullanılmıştı. Bu tartışmalar, bir yandan kan, sidik ve meni sanatta yeni yeni

kullanılırken, vücutlar deşilip ortaya döküldükten sonra, 1980'lerin sonunda Amerikan Ulusal Sanatları Destekleme Kurumu'nun (NEA-National Endowment for the Arts) kurulmasına yol verdi. Andres Serrano'nun *Çiş İsa*'sı (1987) ve Robert Mapplethorpe'un, bir adamı başka birinin ağzına işerken gösteren *Jim ve Tom, Sausalito*'su (1977) çağdaş sanat eleştirmenlerinin hedef tahtası olmuştu.

Bu tartışmalı yapıtın beden salgılarının yanı sıra, dinle ilgili olması bir tesadüf değil. Pek çok dinde temel önem taşıyan acı çekme ve çile simgeleri kendi bağlamından çıkarıldığında şoke edici olabiliyor. Eğer bunlar daha kutsal simgelerle karıştırılırlarsa, bu kez yapıtların anlamı tehlikeye giriyor. Kanla ya da idrarla yapılan sanat eseri, anlaşılmamış bir ritüel ya da güzellik üzerinden, sanatsal kurtuluş bağlamı olmaksızın halkın dünyasına giriyor. Modern sanat eleştirmenleri, muhtemelen *Sistina Şapeli* gibi güzel ve esin verici sanatı özlüyorlar. Bunlar, şehit edilen azizlerin ve cezalarını çeken günahkârların kanlı sahneleri apaçık bir etik amaç uğruna (antik tragedyanın dehşetlerinin esinleyici bir şiirsellikle dile getirilmesinde olduğu gibi) en azından Son Yargı'da mükemmelen betimlenmiştir. Aynı biçimde, çağdaş sanat eleştirmenleri de, eğer bir çıplaklık resmedilecekse, bunun Botticelli'nin *Venüs*'ü ya da Michelangelo'nun *Davud*'u gibi olması gerektiğini düşünüyorlar. Aynı eleştirmenlerin, Serrano'nun adı kötüye çıkmış ünlü fotoğrafı *Çiş İsa*'da güzellik de etik bir mesaj da bulamadıkları belli oluyor. Senatör Jesse Helms, "Sayın Andres Serrano'yu tanımıyorum, onunla tanışmadığıma da memnunum. Çünkü sanatçı değil, o bir salak," diyerek duruma açıklık getirmiştir.

Sanat ve etik arasındaki çekişme yeni değil kuşkusuz. 18. yüzyıl düşünürü David Hume da (1711-1776), çağının temel kaygılarını oluşturan etik, sanat ve beğeni gibi zorlu sorunları ele almıştı. Hume, muhtemelen sanatta dinsizliğin, ahlaksızlığın, seksin ve beden salgılarının kullanılmasını onaylamazdı. Ona göre, sanatçının, Aydınlanma'nın ilerleme ve etik gelişme ruhunu desteklemesi gerekiyordu. Hume'un ve ardılı Immanuel Kant'ın (1724-1804) çalışmaları modern estetik kuramın temelini atmıştır; bu nedenle bunlara geri döneceğim.

Beğeni ve güzellik

Estetik terimi Yunanca duyum ya da algı anlamına gelen *aisthesis* sözcüğünden türetilmiş ve Alexander Baumgarten'la da (1714-1762) sanatsal deneyimin (ya da duyumun) anlaşılması için kullanılan bir etiket olarak yaygınlık kazanmıştır. İskoç düşünür David Hume, bu terimi kullanmasa da, sanat eserinin niteliğini algılayan incelikli yeti olarak "beğeni"den söz etmiştir. "Beğeni" bütünüyle kişiye özgüymüş gibi gelebilir – "zevkler ve renkler tartışılmaz" deyişini hatırlamak yeter bunun için. Kimileri bazı renkleri ve tatlıları sever, tıpkı bazı araba modellerini ve mobilyaları tercih ettikleri gibi. Sanat da böyle değil midir? Siz Dickens'ı ve Fassbinder'i tercih edersiniz, ben Stephen King'i ve *Austin Powers*'ı severim; sizin zevkinizin benimkinden daha iyi olduğunu kim iddia edebilir? Hume da Kant da bu soruna eğilmiştir. İkisi de bazı sanat eserlerinin diğerlerinden daha iyi olduğuna, kimilerinin diğerlerinden daha zevkli

olduğuna inanmışlardı gerçekten. Peki ama bunu düşünürken neye dayanıyorlardı?

İki düşünür de farklı yollar seçmişti. Hume eğitimi ve deneyimi vurguluyordu; beğeni sahibi insan, hangi yazarların ya da sanat eserlerinin diğerlerinden daha iyi olduğu konusunda bir uzlaşıya varılmasını sağlayan bazı yetilere sahipti. Hume'a göre bu insanlar zamanla belli bir yerde uzlaşacak ve böylece evrensel bir "zevk standardı" belirleyeceklerdi. Bu uzmanlar kaliteli eserleri daha az iyi eserlerden ayırabilirlerdi. Beğeni sahibi insan "zihnini önyargılardan arındırmalı"ydı, ama sanatta ahlaksız yaklaşımlardan ve "kötü davranışlar"dan kimsenin hoşlanmaması lazımdı (Hume'un verdiği örnekler arasında aşırı coşkunluğa bulanmış Müslüman ve Roma Katolik sanatı da vardı). Kuşkucular bugün Hume'un zevk yargıçlarının sahip oldukları değerleri kültürel eğitim yoluyla edindiklerini söyleyerek, bunu dar bir bakış açısı olarak değerlendiriyorlar.

Kant da *beğeni* değerleriyle ilgilenmiş, ama daha çok *Güzellik* değerlerini açıklamaya çalışmış, estetikteki iyi yargıların, sadece bize ve bizim beğenilerimize bağlı olmadığını, sanat eserinin bizzat kendi özelliğine dayandığını göstermek istemişti. Kant, insanın, etrafındaki dünyayı algılayan ve sınıflandıran yetilerini tarif etmeye çalışmıştır. Bunda, algı, hayal gücü ve anlık ya da yargı gibi zihinsel melekelerimizin karmaşık bir etkileşimi söz konusudur. Ona göre, bu dünyada insani amaçlarımıza ulaşabilmek için eylerken, çoğun bilincinde olmadan algıladığımız şeyleri etiketlendiriyoruz. Örneğin, biz modern Batılılar, dünyadaki yuvarlak düz şeyleri görünce, bunların bazılarını yemek tabağı sınıfına sokuyor ve içine yemek koyup yiyoruz. Aynı biçim-

de, bazı şeyleri gıda olarak görüyor, bazılarını potansiyel tehdit ya da evlenilecek kişiler olarak tanımlıyoruz.

Kırmızı bir gül gibi şeyleri güzel sınıfına nasıl soktuğumuzu söylemek hiç kolay değil. Güllerin güzelliği, tabakların yuvarlaklığında ve düzlüğünde olduğu gibi dünyada verilmiş bir şey değil, zaten öyle olsaydı, biz de beğeni konusunda bu kadar çok fikir ayrılığına düşmezdik. Ancak, yine de, güllerin güzel olmasında *bir tür* uzlaşı da yok değil. Nihayetinde, güllerin güzel, karafatmaların iğrenç olduğunda herkes hemfikir. Hume, beğeni değerlerinin "öznellik-arası" [intersubjective] olduğunu söyleyerek bu sorunu çözmeye çalışmıştır: beğeni sahibi insanlar birbirleriyle anlaşma eğilimindedir. Kant ise beğeni değerlerinin, gerçekten "nesnel" olmasa bile, evrensel olduğuna ve gerçek dünyaya dayandığına inanmıştı. Peki bu nasıl mümkün olabilir?

Kant, güzellik yargısını bebeklerin hangi yüzleri tercih ettiklerini gözlemleyerek, izleyicinin göz hareketlerini inceleyerek, sanatçıların işbaşındayken beyinlerinin manyetik rezonans görüntülerini alarak (ayrıca bkz. VI. bölüm) anlamaya çalışan bilimsel modern ruhbilimcilerin bir çeşit öncüsüydü. Belli bir amaca yönelen duyumsal bilgileri sınıflandırmak için kavramları ya da etiketleri dünyaya uyguladığımızı belirlemişti. Örneğin, eğer bulaşık makinesinde tabak olduğunu bulguladığım yuvarlak düz bir şey bulursam, onu dolaptaki diğer tabakların yanına koyarım, çekmecedeki kaşıkların yanına değil. Güzel nesneler, kaşıklar ve tabaklar gibi sıradan insani amaçlara hizmet etmezler. Güzel bir gül bizim hoşumuza gider, ama onu ne yemek isteriz, ne de onu vazoya koymak için koparmamızla ilgisi vardır

bunun. Kant'ın bunu açıklama yolu, güzel bir şey "amaçsız amaçsallık"a sahiptir demek olmuştur. Bu tuhaf tümce daha ileride açıklanmayı hak ediyor.

Güzellik ve kayıtsızlık

Kırmızı bir gülün güzel olduğunu algılarken, bunun onu kafamdaki "güzel" başlığını taşıyan çekmeye koymamla ilgisi yok – zaten hamamböceklerini de zihinsel "iğrenç" şeylerin çöp kutusuna atmıyorum. Ama nesnenin özellikleri sanki beni onları etiketlemeye zorluyor ("buna yol açıyor"). Gülün kendi maksadı var (yeni güller üretmek), ama onun güzel olmasının sebebi bu değil. Gülün rengindeki, dokusundaki bir şeyler benim zihinsel melekelerimi uyararak nesnenin "doğru" olduğunu söylüyor bana. Bu doğruluk, Kant'ın güzel nesnelerin amaçsal olduğu söylerken anlatmak istediği şeye benziyor. Bir nesneyi güzel buluruz, çünkü o içsel bir uyum ya da zihinsel melekelerimizin "serbest oyununu" yaratır; bu zevki doğurduğunda da şeylere güzel deriz. Bir şeye güzel dediğinizde, herkesin sizinle hemfikir olması gerektiğini de ileri sürersiniz aynı zamanda. Bu tanım, öznel bir farkındalıkla ya da zevk duygusuyla ortaya çıkmış olmasına karşın, varsayımsal olarak dünyada nesnel bir uygulama alanına sahip.

Kant, güzellikten hoşlanmanın, diğer zevklerden farklı olduğu konusunda bizi uyarmıştır. Bahçemdeki olgun çileğin kırmızı rengi, dokusu ve kokusu öyle güzel olsa ki dayanamayıp onu ağzıma atsam, güzellik yargısı bozulmuş olur. Kant'a göre, bu çileğin güzelliğini tamı tamına değerlendire-



2. Çoğunluk, sanatın güzel olması gerektiğine, çıplakların da Sandro Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu*'ndaki Venüs gibi Yunan tanrı ve tanrıçaları olması gerektiğine inanır.

bilmek için, onun amacından ve verdiği zevkli duyumlardan bağımsız bir ilgisizliği korumamız gerekir. Eğer izleyici Botticelli'nin *Venüs*'üne, sanki çıplak bir kapak kızına bakarmış gibi erotik bir arzuyla yaklaşırsa, onun güzelliğini gerçekten değerlendiremiyor demektir. Gauguin'in Tahiti resmine bakan kişi, oraya tatile gitme planları yapıyorsa, resmin güzelliğiyle estetik bir ilişki kurmuyordur artık.

Kant sofu bir Hıristiyandı, ama sanat ve güzellik kuramlarında tanrının açınlayıcı bir rol üstlendiğini düşünmemiştir. Güzel sanat yapmak için insani *deha*, izleyicinin algısında mesafeli bir hoşlanma yaratan uyumu oluşturacak biçimde malzemeleri düzenleme yeteneği gerekir. (Bir sonraki bölümde, Versailles'daki Le Nôtre'un bahçeleri örneğine bakacağız.) Özetle söylemek gerekirse, Kant için estetik, duyumsal bir nesnenin, duygularımızı, anlığımızı ve hayal gücümüzü harekete geçirdiği sırada deneyimlediğimiz bir şeydir. Bu melekeler, gayretli ve dikkatli bir yoldan ziyade, "serbest oyun" biçiminde harekete geçirilir. Güzel nesne algımıza seslenir, ama bunu mesafeli ve serinkanlı bir yoldan yapar. Güzel bir nesnenin *biçimi* ve tasarımı "amaçsız amaçsallık" özelliği için temel önemdedir. Nesnenin tasarımının doğruluğu, onun maksadını hesaba katmasak bile, hayal gücümüzü ve anlığımızı besleyerek bizi etkiler.

Kant'ın mirası

Kant, güzelliğe ve bizim buna karşı tepkilerimize dair bir anlayış ortaya koymuştur. Onun sanat kuramına ilişkin her şey bundan ibaret olmadığı gibi, sanatın güzel olması

gerektiğini de iddia etmemiş olmasına karşın, Kant'ın güzellik düşüncesi estetik tepki kavramını vurgulayan daha sonraki kuramlar için temel bir öneme sahipti. Pek çok düşünür sanatın özel ve mesafeli bir tepki ve yansızlık yaratması gerektiğini öne sürdü. Eleştirmenler, Cézanne, Picasso ve Pollock gibi yeni ve yenilikçi sanatçıları anlamaya yönelten estetiği vurgularken, Kant'ın güzellik anlayışı yirminci yüzyıla kadar gelen uzanımlara sahip oldu. Clive Bell (1881-1964), Edward Bullough (1880-1934) ve Clement Greenberg (1909-1994) gibi sanat yazarları çeşitli görüşleri benimseyerek farklı izleyici kitlelerine seslenmiş olsalar da, bakış açıları Kant'ın estetiğiyle uyumluydu. Örneğin, Bell, 1914 yılında sanatta içerikten ziyade "Belirgin Biçim"i vurgulamıştı. "Belirgin Biçim" çizgilerin ve renklerin estetik duygularımızı harekete geçiren özel bileşimidir. Bir eleştirmen diğerlerinin sanatta biçimi algılamasına vc bunu izlcycn duyguları yaşamasına yardımcı olabilir. Bu duygular çok özel ve yücedir. Bell, sanattan, Sanat'ın "soğuk karlı zirveleri"nde biçimle yüce bir karşılaşma olarak söz etmiş ve sanatın yaşamla da siyasetle de ilgili olmadığını ısrarla belirtmiştir.

Cambridge'de edebiyat profesörü olan Bullough, sanatı deneyimlemek için "fiziksel mesafe"nin bir önkoşul olduğunu anlattığı ünlü makalesini 1912 yılında kaleme aldı. Bu, bir anlamda, Kant'ın "hayal gücünün serbest oyunu" olarak güzellik kavramının yeniden dile getirilmesi gibiydi. Bullough, cinsel ve siyasi konuların estetik bilinci engellediği yönünde fikir beyan ediyor:

> ...Bedensel duyumlara, vücudun maddi varlığına ve özellikle cinsel konulara yapılacak açık göndermeler normal ola-

rak Mesafe-sınırının altında kalır ve Sanat bunlara sadece temkinle yaklaşabilir.

Hiç kuşkusuz, Mapplethorpe'un ve Serrano'nun eserleri, Bullough'nun aklından geçirdiği "Sanat" tanımını taşımaya aday olabilecek en son şeylerdi.

Pollock'un önemli yandaşlarından Greenberg, biçimi, resmin ya da heykelin malzemesiyle ve kendi yaratım koşulları aracılığıyla gönderme yaptığı nitelik olarak tanımlıyordu. Mesele, bir çalışmada ne olduğunu ya da onun ne söylediğini görmek değildi, uyanık (ve "zevkli") izleyicinin, eserin yüzeyini ya da boyayı boya olarak kullanmasını görmesi önemliydi.

Sanatın Belirgin Biçim olarak tanımına ciddi ciddi karşı çıkanlar da oldu; bunların bir bölümünü ileride ele alacağım. Bununla birlikte, Kant ve Hume gibi Aydınlanma düşünürleri nitelik, etik, güzellik ve biçim üzerine tartışmalarda bugün de varlıklarını sürdürüyorlar. Sanat uzmanları, Mapplethorpe'un çalışmasını sergileyen Cincinnati galerisinin edebe aykırılık davasında, sergilenen fotoğrafların, özenli ışık, klasik kompozisyon ve zarif heykelsi şekiller gibi sıradışı biçimsel niteliklerinden dolayı sanat eseri sayıldıklarına tanıklık etmişlerdir. Yani diğer bir deyişle, Mapplethorpe'un eserleri, gerçek sanattan istenen "güzellik" beklentisini yerine getiriyordu – kocaman penisli çıplaklar bile Michelangelo'nun *Davud*'unun kuzenleri olarak değerlendirilmeyi bekliyorlardı ciddi ciddi.

Peki bu durumda, yandaşları, Serrano'nun *Çiş İsa*'sını nasıl savundular? Bu fotoğraf pek çokları için aşırı derecede onur kırıcıydı. Serrano'nun bunun gibi başka zorlayıcı

fotoğrafları da var: *Morg* dizisinde cesetleri hedef almıştı. Zorlayıcı bir başka görüntü olan *Cennet ve Cehennem*'de, Kilise kardinali gibi kırmızılara bürünmüş kibirli bir adam (gerçekte sanatçı Leon Golub), asılmış bir kadının kanlı torsosunun yanında durmaktadır. *Cabeza de Vaca*'da, gözlerini sinir bozucu biçimde izleyiciye dikmiş gibi görünen kesilmiş bir inek kafası vardır. Eleştirmen Lucy Lippard, bu tür çalışmaları açıklama güçlüğünün üstesinden gelerek *Art in America*'nın Nisan 1990 sayısında Serrano üzerine yazmıştır. Sanat kuramcısının sivri dilli çağdaş sanat üzerine neler söylediğini görmek için onun makalesine bakabiliriz. Çünkü, Kant'ın yirminci yüzyıl ardıllarının estetik biçimselliğinden farklı bir geleneği temsil eden Lippard, sanatın içeriğini ve Serrano'nun duygusal ve siyasi yorumunu öne çıkarmıştır.

Serrano'yu savunurken

Lippard, Serrano'yu savunurken üç yönlü bir incelemeye dayanmıştır: bunu yaparken, (1) çalışmanın *biçimsel* niteliklerini ve *malzemesini*, (2) *içeriğini* (yansıttığı düşünceyi ya da anlamı), (3) *bağlamını* ya da Batı sanat geleneğindeki yerini inceler. Bu adımların her biri önemli, bu nedenle bunların üzerinde duralım.

İlkin, Lippard, *Çiş İsa* gibi bir fotoğrafın nasıl göründüğünü ve nasıl çekildiğini açıklıyor. Çoğunluk çalışmanın isminden iğrendiği için fotoğrafa bakma zahmetine bile girmedi, bazıları da, küçük siyah-beyaz röprodüksiyonları gördüler. Benim öğrencilerim, tuvalette ya da idrar dolu

bir kavanozda bir çarmıh olduğunu sanmışlardı; oysa ikisi de doğru değildi. Gerçek fotoğraf, bir dergide ya da kitapta basılan küçük resimden farklıydı – tıpkı sadece tutkunlarının söyleyebileceği gibi, Ansel Adams orijinali hiçbir röprodüksiyonda olmayan niteliklere sahiptir. *Çiş İsa*, bir fotoğraf olarak *çok büyüktür*: 150x100 cm. Cibakrom, parlak ve zengin renkli bir fotoğraf. Bu aslında zor bir çalışma ortamı, çünkü baskının parlak yüzeyi bir parmak iziyle ya da en küçük bir toz zerresiyle kolayca bozulabilir.

Fotoğraf (sanatçının kendisine ait) idrarla yapılmış olmasına ve çalışmanın adındaki "çiş" ibaresine karşın, idrar o kadar da kolay anlaşılabilir değil. Çarmıh, altın renkli bir sıvının içinde kocaman ve gizemli bir havaya sahip. Lippard şöyle yazıyor:

> Sansürcü öfkenin hedef aldığı *Çiş İsa*, esrarengiz biçimde güzel bir fotografik görüntü... Küçük, ahşap ve plastik çarmıh, hem korkutucu hem de görkemli, fotografik olarak büyütülmüş koyu altın renkli, kızılımsı parlaklıkta yüzerken gerçekten de anıtsal bir havaya sahip. Yüzeye doğru çıkan hava kabarcıkları birer gök adasıymış gibi görünüyor. Ama çalışmanın adı, ki ilk etapta çok belirleyici, kolayca kabullenilebilecek kültür ikonunu, isyan bayrağına ya da içinde görüldüğü bağlamı basitçe değiştirerek tiksinti nesnesine dönüştürüyor.

Serrano'nun çalışmasının (hiç kuşkusuz özellikle seçilmiş) adı çok tırmalayıcı. Sanki, şoke olmakla, gizemli, hatta belki hürmetkâr bir görüntü üzerine düşünmek arasında kalmamız gerekiyormuş gibi görünüyor.

Sanat eserinin "malzeme"si düşünüldüğünde, Lippard, Serrano'nun beden sıvılarını utanç verici değil, doğal bulduğunu açıklıyor. Bu yaklaşım, muhtemelen, onun kültürel geçmişinden kaynaklanıyor. Serrano, ABD'nin etnik azınlıklarından birine mensup (Honduras-Afrika-Küba melezi). Lippard Katoliklik'te bedensel eziyetin ve vücut sıvılarının dinsel gücün ve dayanıklılığın kaynağı olarak binyıldır tasvir edildiğine dikkat çekiyor. Kiliselerde, azizleri ve mucize öykülerini yaşatan küçük kaplarda, kumaş, biraz kan, kemik, hatta kafatası vardır. Bu kalıtlar, paniğe ve dehşete yol açmadan hürmetle karşılanır. Muhtemelen Serrano da, onu saran kültürden farklı olarak, kutsalla bir tür ete kemiğe bürünmüş biçimde, daha canlı bir etkileşimle yetişmiş ve şimdi de bu değerlendirmeyi yapıyor. Sanatçı, kültürün, dinin asıl değerlerini özümsemese de dindarmış gibi görünmesini kınamak istemiştir.

İçerik tartışmasına girmeden biçim ve malzeme değerlendirmesi yapmak çok zordur. Sanatçının kast ettiği *anlamı* dikkate alarak, Lippard'ın makalesindeki ikinci bölüme çoktan girdik. Serrano, din konusundaki endişelerini Lippard'a şöyle anlatıyor:

> İki üç yıl öncesine kadar dinsel resimler yapıyordum, derken bunlardan ne kadar çok yaptığımı fark ettim! Niye böyle takılıp kaldığımı anlamadım. Belki de Latin kökenli olmamla ilgilidir, ama işin içinde Avrupalılık da var, hatta daha çok Amerikalılık.

Serrano eserinin dine değil, *kurumlarına* karşı çıktığını, çağdaş kültürün Hıristiyanlığı ve ikonlarını nasıl ucuzlattığını

ve ticarete döktüğünü gösterdiğini savunuyor. Lippard, sanatçının 1988 yılında (*Çiş Tanrılar*), Batı kültürünün, Papa'dan Şeytan'a kadar uzanan diğer ünlü ikonlarını idrarda yüzer gösteren benzeri bir grup çalışmasını anımsatarak bunu destekliyor. *Cennet ve Cehennem* gibi rahatsız edici diğer eserlerin anlamının ya da içeriğinin incelenmesi Serrano'nun *bağlamına* ilişkin daha ileri bir aşamayı gerektiriyor.

Lippard'ın üç yönlü Serrano savunmasındaki üçüncü adım, eserin biçimsel niteliklerini ya da sanatçının esinlendiği temaları ve sanatsal öncülerini tartışmanın ötesine geçiyor. Serrano, özellikle ressam Francisco Goya'dan ve film yapımcısı Luis Buñuel'den söz ederek, "aynı anda hem vahşi hem de güzel olabilen İspanyol sanat geleneğiyle arasındaki güçlü bağlar"dan dem vuruyor. Sanat-tarih bağlamı çok ilgi çekici ve önemli, ama aynı zamanda çok karmaşık. Ben bu karşılaştırmaların sadece ilk bölümüne eğileceğim ve Lippard'ın Serrano'nun tartışmalı çağdaş sanatını, ünlü ve saygıdeğer İspanyol öncülere bağlama yordamında, akla yatkın bir uslamlama kullanıp kullanmadığını değerlendirmek için Goya'nın eserlerine ayrıntılı bir bakış sunacağım.

Goya bir öncü müydü?

Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) Kant'ın da Hume'un da çağdaşı ve modern demokratik değerlerin yılmaz bir savunucusuydu. Yaşamı boyunca Amerikan ve Fransız Devrimleri'ne, Fransız terörlerine ve İspanyol yarımadasındaki savaşa tanıklık etti. Batı sanat geleneğinde onun bir deha olduğuna kuşku yok. 1799 yılında İspanya Kralı'nın

tayin edilmiş resmi ressamı Goya, altın püsküllü üniformalı soylu beylerin, parlak ipeklere ve satenlere bürünmüş leydilerin resimleriyle tanınır. Boğa güreşi gibi İspanyol tür resimleri de yapmıştır, ama cinsellik de savaş da onun sanatından uzak değildir. Kışkırtıcı ve tartışmalı *Çıplak Maya*'sı İspanyol Engizisyonu'nun dikkatinden kaçmış değildi.

Goya, Napoléon'un ordusu İspanya'yı işgal ettiğinde altüst edici siyasi olaylara tanık oldu; masum sivillerin, Napoléon'un yüzleri tasvir edilmeden bırakılmış bir sıra askeri tarafından amansızca kurşuna dizilmesini betimlediği *3 Mayıs 1808 Katliamı* gibi pek çok savaş, isyan ve suikast sahnesi resmetti. Bu resmin ortasında, mermilere hedef olmadan önce kollarını ölümcül bir dehşetle iki yana açmış bir adam vardır. Bir başkası yerdeki kan gölüne gömülmüştür. Keşişler kıyımın dehşetiyle yüzlerini avuçlarına gömmüşlerdir. Kimileri bu tür ölüm sahnelerinin Batı sanatında o kadar da nadir olmadığını söylerler. Sanatçı, şehit edilen azizlerin dinsel imgesini kullanarak yeni siyasi şehitler yaratmıştır.

Goya'nın sanatı, insan doğasının dehşet anlarındaki korkunç olasılıkları gözler önüne serer. Sanatçı, *Kapriçyolar* dizisinde, doktorları eşek, insanları tavuk gibi çizdiği karikatürler ve genelev sahneleri tasvir ederek, ahlaki çöküşün çılgın görüntülerini yaratmıştır. Ressam amaçlarını şöyle savunmuştur (kendisinden üçüncü tekil şahıs olarak bahsediyor):

> İnsanın hatalarını ve zayıflıklarını eleştirmek–bu şiirselliğin ve hitabetin alanıymış gibi görünse de– resmin de konusu olmaya layıktır. O, çalışmasına müsait bir konu olarak her

sivil toplumda görülen sıradan hataların ve aptallıkların bolluğundan, alaycı bir yaklaşımı sürdürmeye ve üreticisinin hayal gücünü harekete geçirmeye de uygun olan, göreneğin aldırış etmediği ya da çıkarı için göz yumduğu yalanlardan ve sıradan belirsizliklerden yararlanmıştır.

Kimileri Goya'nın, ahlaki bakış açısıyla Serrano gibi modern bir sanatçıdan ayrıldığını söyleyebilir. Bununla birlikte (kimilerine göre de) Serrano'nun sansasyonel olmaya çalıştığı ya da *Çiş İsa* ve *Cennet ve Cehennem* gibi imajların anlamının çok muğlak olduğu, Goya'nın bakışının ise duru ve savunulabilir olduğu da söylenebilir. Ancak bu karşıtlığı korumak o kadar da kolay değil. Goya Fransız Devrimi'ni savunduğu için, onun Aydınlanma'nın bir evladı olduğu, Hume ve Kant gibi kişilerle aynı değerleri paylaştığı varsayılabilir. Buna karşın, Goya, İspanya'nın işgali sırasında iki tarafın da şiddeti ve misillemeleri dolayısıyla korkunç vahşetlere tanık olmuştur. *Savaşın Felaketleri* (1810-1814) dizisinin rahatsız edici eserlerinde tekrar tekrar bu sahneleri işlemiştir. Goya, bu savaşta ahlaki bir yenginin olmadığını açıkça ortaya koymuştur: bir köylü asılırken bir Fransız askeri aldırışsız tavırla oturmaktadır, ama daha sonra üniformalı çaresiz bir adamı tepeleyen bir köylü görürüz. Goya'nın eskizleri, Aydınlanma'nın ilerleme ve daha insani koşullara ulaşma umutlarını reddediyor ve sonu gelmez kafa kesme, adam asma, bıçaklama, mızrakla deşme ve benzeri sahnelerle ahlaki bir hiççiliğe yaklaşıyor gibidir.

Bu siyasi ümitsizliğin ötesinde, sanatçı, sonunda sağır kaldığı ağır bir hastalığın ardından umarsız bir çaresizliğe düşmüş gibi görünüyor. Kendi evindeki bir odanın duvarla-

rına yapılmış *Siyah Resimler* sanat tarihinin en tedirgin edici örnekleri arasındadır. *Satürn Oğullarından Birini Yiyor*'da, çocuk yamyamlığının en kanlı dehşeti ve grafik anlatımı betimlenmiştir. Daha az kanlı ve dehşetli olsa da, diğer imgeler çok daha fazla rahatsız edicidir. *Colossus*, kocaman bir Kyklop gibi devasa ve tehdit edici bir biçimde oturmaktadır. *Kuma Gömülmüş Köpek*, doğanın kaba kuvvetiyle ezilmiş, yapayalnız, çaresiz, zavallı bir hayvandır. Goya'nın benzeri son eserlerini estetik bir mesafeyle değerlendirmek olanaksızdır. Bunlar, hastalıklı bir zihnin, sapkın bir hayal gücünün, geçici bir akıl yitiminin ürünleri midir? Bu eserlerin bunca acı dolu olması, bu eserlerdeki ahlaki vurgunun belirsizliği nedeniyle Goya'nın artık iyi bir sanatçı olmadığını iddia etmek apaçık bir önyargı olurdu.

Bu kısa sanat tarihine saparak, Serrano'nun, resimlerinde güzelliği vahşetle birleştiren Goya'yı öncülü olarak gördüğü iddiasına olumlu bir nokta koyabiliriz. Unutmayın ki, bu tür bir karşılaştırma Lucy Lippard'ın Serrano'nun genellikle sorunlu olan imajlarını savunmasının bir bölümünü oluşturuyor. Kuşkusuz, aksini savunanlar Goya'nın sanatsal yeteneğinin daha büyük olmasıyla, şiddeti heyecan yaratmak ya da insanları şaşırtmak için değil, tam da onu lanetlemek için betimlemiş olması nedeniyle Serrano'dan farklı olduğunu söyleyebilirler. İki bakış açısı da kendine göre sorunlu. Herhangi bir yirminci yüzyıl sanatçısını, Goya gibi geçmişin "Büyük Ustalar"ından biriyle karşılaştırmak hiç kolay değil. Tarihin son yargısının ne olacağını bilecek durumda değiliz; üstelik Goya olmamak, sanat yeteneğinden büsbütün mahrum olmak anlamına da gelmez. Lippard, gayet makul bir biçimde, Serrano'nun eserinin be-



3. Francisco Goya'nın *Satürn*'ü, siyasi ve kişisel yorumlara açık rahatsız edici figürüyle eski Yunan mitolojisine göndermede bulunur.

ceri, eğitim, düşünce ve dikkatli bir hazırlık süreci sergilediğini belirtmiştir.

İkinci olarak da, Goya, bütün çalışmalarında ahlaki bir mesaj vermekle uğraşmamış, onun yerine insan doğasının ne kadar korkutucu olduğunu da anlatmak istemiş olabilir. Bir ağıt, estetik mesafemizi korumaktan bizi alıkoyan şoke edici bir içeriğe sahip olsa bile, sanatta meşru bir mesaj olabilir. Kimbilir, Serrano belki de kurumsallaşmış dini aşağılamak istemişti, ama bu, ahlaki bir itkiden de kaynaklanmış olabilirdi. Cesetlerin fotoğrafını çekerken, onların çürümüşlükleriyle ilgili değildi de, isimsiz kurbanlara anlık bir insancıl duygudaşlık sunuyordu. Böyle bir amaç, onunla, öncülü olan sıradışı sanatçı Goya arasındaki sürekliliği doğrulayabilir.

Sonuç

Sanat eseri, geçtiğimiz yıllarda bol bol dehşetle bütünleşti. Fotoğrafçılar cesetleri, hayvanların tüyler ürpertici kesik kafalarını çektiler, heykelciler kurtların kaynadığı çürümüş etleri gösterdiler, performans sanatçıları kovalar dolusu kanı boca ettiler. Benzeri konuları ele alan diğer başarılı sanatçılardan da söz edebilirdim: Francis Bacon'ın işkence çeken vücutları (ki bunları VI. bölümde göreceğiz) ya da Anselm Kiefer'in kocaman karanlık kanvaslarındaki Nazi fırını betimleri.

Buraya kadar iki sanat kuramı üzerine kuşkularımı dile getirdim. Topluluk ritüeli olarak sanat kuramı çağdaş sanatın etkisine ve değerine ulaşmakta yeterli olamıyor. Geniş, aydınlık ve klimalı bir galeriye ya da modern konser salo-

nuna adım atmanın da kendine göre ritüeli çağrıştıran etkileri olabilir, ama bunlar, bu bölümün başında sözünü ettiğim Maya ya da Avustralya Aborijinleri'nin kabile toplantılarındakiler gibi olaylarda, aşkın değerleri paylaşan ciddi katılımcıların yaşadıklarından bütün bütün farklıdır.

Buna karşın, bugünkü sanat, Hume'un ya da Kant'ın Güzelliğe, iyi beğeniye, Belirgin Biçime, mesafeli estetik duygulara ve "amaçsız amaçsallık"a dayanan estetik kuramı çerçevesinde savunulabilir gibi de değil. Pek çok eleştirmen Mapplethorpe'un fotoğraflarındaki güzel kompozisyonları, Hirst'ün içinde asılmış hayvanlarıyla ışıldayan vitrinlerinin zarif tarzını pek beğeniyor. Ama bu beğeniye karşın, bu eserlerin şaşırtıcı içeriği üzerinde de kafa patlatmak gerekiyor. Belki de, zorlu bir sanata yaklaşırken, bizi daha iyi bakmaya, itici gibi gelen şeyi anlamaya çağıran kayıtsızlık az da olsa işe yarayabilir. Bununla birlikte, eserin içeriği de hayati öneme sahip – aklıma Hirst'ün seçtiği başlık geliyor: *Yaşayan Bir Kişinin Zihninde Fiziksel Ölümün Olanaksızlığı* adını taşıyan köpekbalığı çalışmasında olduğu gibi, izleyiciye doğrudan zor bir mesele getirdiğini anlatıyor.

Geçmişten önemli bir sanatçının, Goya'nın eserlerine geri dönerek, Serrano'nunkiler gibi iğrenç ya da şoke edici çağdaş sanatın Batı Avrupa geleneğinde öncüleri olduğunu göstermek istedim. Sanatın, sadece "beğeni" sahibi kişilerin zevk alacakları ya da yüce ahlaki mesajlar veren formel güzellik çalışmalarını kapsaması gerekmiyor, sanat aynı zamanda sarsıcı derecede olumsuz ahlaki içeriklere sahip, çirkin ve rahatsız edici çalışmaları da içerebilir. Bu içeriğin nasıl yorumlanacağı ise daha sonra tartışılacak bir konu olarak varlığını sürdürüyor.

II. Bölüm

PARADİGMALAR VE HEDEFLER

Sanal bir tur

Eserlerini kan, idrar, kurtçuklar ve plastik ameliyatlar kullanarak ortaya koyan çağdaş sanatçılar, konu olarak cinselliği, savaşı ve şiddeti seçen geçmiş sanatçıların torunlarıdır. Bu tür çalışmalar, I. bölümde değerlendirdiğimiz iki sanat kuramını da geçersiz kılmaktadır: bunlar, toplumsal dini ritüellerde birliği beslemediği gibi, Güzellik ve Belirgin Biçim gibi estetik niteliklerin mesafeli deneyimini de desteklemiyor. Bu tür anlaşılması güç eserleri hangi kuramlarla değerlendirebiliriz?

Düşünürler, "Sanat"ın ne olduğu ve ne olması gerektiği üzerine bir hayli kafa yormuşlardır. Bu bölümde, beş döneme yayılan sanal bir turla Batı dünyasında sanat biçimlerinin çeşitliliğini ve oynadıkları rolleri göstereceğim. Hıristiyanlıktan önceki beşinci yüzyılda Atina'dan başlayarak Ortaçağ'daki Chartres'a, oradan Versailles'ın formel bahçelerine (1660-1715), sonra da Richard Wagner'in 1882 yılın-

daki *Parsifal* operasının prömiyerine gideceğiz. En sonunda, 1964 yılında Andy Warhol'un *Brillo Kutusu* ve sanat üzerine yakın tarihli kuramların bir değerlendirmesi yer alacak.

Tragedya ve taklit

Antik tragedya tartışmaları bütün sanat kuramlarının en süreğen kuramlarından birine yol vermiştir: yansılama kuramı. Buna göre, sanat, doğanın ya da insan yaşamının ve edimlerinin bir taklididir. Klasik tragedya, bağbozumunun, dansın ve içkinin tanrısı Dionysos bahar şenliklerinin parçası olarak Hıristiyanlık öncesi altıncı yüzyılda Atina'da başladı. Dionysos Yunan mitolojisinde Titanlar tarafından parçalanır, ama baharda yeşeren üzüm asmaları gibi hep yeniden hayat bulur. Dionysos'un ölümünü ve yeniden doğumunu canlandıran tragedya, çeşitli anlam katmanları açar önümüzde: dinsel, idari ve siyasi.

Platon (İÖ 427-347) "sanat" olmasa da, "tekhne", yani maharetli işler olan heykel, resim, şiir ve mimarinin yanı sıra, tragedya gibi sanat biçimlerini de tartışmıştır. Bunların tamamını "*mimesis*", yani yansılama örnekleri olarak görür Platon. Sonsuz ideal gerçeklikleri ("biçimler" ya da "İdealar") tasvir etmekte yetersiz kaldıkları için, tragedyalar da dahil olmak üzere bütün taklitleri eleştirir. Onlar zaten İdealar'ın kopyası olan dünyamızdaki şeylerin yansımalarını sunarlar. Tragedya değerler konusunda izleyicilerin kafasını karıştırır: eğer iyi karakterin başına üzücü bir şey gelirse, bu bize erdemin her zaman ödüllendirilmediğini düşün-

dürür. Bu nedenle, Platon'un ünlü *Devlet*'inde (X. kitap) ideal devlette trajik şiirin yasaklanması önerilmiştir.

Aristoteles (İÖ 427-347), taklidin insanın çocuk çağından başlayarak hoşuna giden, hatta bu vesileyle ondan bir şeyler öğrendiği doğal bir şey olduğunu söyleyerek *Poetika*'da tragedyayı savunmuştur. Aristoteles, Platon'un düşündüğü gibi ayrı, yüksek bir İdealar evreni olduğuna inanmıyordu; tragedyanın insanların zihnine, duygularına ve duyumlarına hitap ederek onları eğitebileceğini düşünmüştü. Eğer tragedyada iyi insanın başına felaket geldiği gösterilirse, bu, korku ve acıma duyguları yoluyla uyandırdığı bir arınma, "*katharsis*" yaratırdı. En iyi tragedyada, bilmeden korkunç bir kabahat işleyen Oidipus gibi biri anlatılır. En iyi karakterler de alçaklar değil, iyi insanlardır. Aristoteles'in savunması, onun çok sevdiği Sophokles'in *Kral Oidipus*'u gibi bazı tragedyalar için daha fazla geçerlidir. Ancak Aristoteles, *Poetika*'nın ahlaki ve estetik ölçütü nedeniyle, Euripides'in, öz evlatlarını bile bile öldüren Medeia'sını onaylamazdı. Şimdi onun öyküsü üzerinde düşünelim.

Medeia tragedyası, biricik Altın Postu elde edebilsin diye kahraman İason'a yardım etmek için babasına ve kardeşlerine ihanet eden, yabancı, "barbar" bir kadın hakkındadır. Medeia ona iki çocuk verdikten sonra, İason, bu yabancı, cadı kadından korkan halkını memnun etmek için kendi memleketinden bir gelin alır. Öfkeye kapılan Medeia, çocuklarını öldürerek en korkunç yoldan intikam almak ister. Üstelik zehirli bir giysiyle İason'un gelinini de öldürür, bunun korkunç sonuçlarını bir haberci dile getirir: elbise kızın derisini yakmış, yardımına koşan zavallı ihtiyar

babasını da, kızın ayrışıp eriyen derisine yapıştırarak öldürmüştür.

Euripides, Platon'un muhtemelen yakışıksız bulacağı cinayetlerle dolu olaylarla, izleyiciyi bir duygusal atlıkarıncaya bindirir. Oyun yazarı, bizden, iki çocuğunu öldürme suçunu işleyen Medeia'ya acımamızı bile ister. Aslında, Yunanlılar korkunç olayları sahnede göstermiyorlardı, ama Euripides'in oyunu, zehirli giysinin anlatımında ya da Medeia'nın çocuklarına veda ettiği şu satırlarda olduğu gibi canlı bir biçimde bunun üstesinden gelmiştir:

Gidin, gidin... bakamıyorum bile size
Neredeyim bilmiyorum, acım öyle büyük ki,
Yaptığım kötülüğü, çok iyi biliyorum,
Ama bir tutku irademin önünde beni yönetiyor.

Aristoteles, Medeia'yı güneş arabasıyla kaçıran Euripides'in oyununun finalini eleştirmiştir. Ayrıca muhtemelen Medeia'yı trajik bir kadın kahraman olarak da onaylamamıştır, çünkü o, iyi bir insanın bile bile kötülüğü seçtiğini gösteren bu tür oyunları hoş görmüyordu. Euripides'in Medeia'yı acınacak ya da duygudaşlık kurulacak biçimde göstermesi yanlıştı; oyun, iyi şiire ve güzel bir sunuma sahip olmak dışında, tragedyanın asıl işlevini yerine getirmiyordu.

Antik Atina'da tragedyalar çeşitli yollardan seçilir, desteklenir ve ödüllendirilirdi; izleyicinin katılımı da kent çapında kutlanan Dionysos'a adanmış dinsel şenliklerin parçası olarak yürütülürdü. Buna karşın, *Poetika*'da bunların hiçbirine değinilmemiştir. Aristoteles, tragedya sana-

tını kendi bağlamından soyutladığı için tragedyanın dinsel ve toplumsal boyutlarını açıkça tartışmak istememiştir. Onun kuramı diğer çağların tragedyalarına uygulanabilirdi (öyle de oldu nitekim) – Shakespeare'inkilere örneğin. Aristoteles'in tragedya kahramanının kötü niyetten değil, "*hamartia*"dan, yani hatadan kaynaklanan davranışları *Hamlet*'in de (kararsızlık), *Othello*'nun da (kıskançlık) zayıflıklarını tarif eden, sözde "trajik kusur" kuramına dönüştürülmüştür. Bu gelenekte bir yanlış anlama da var; çünkü Aristoteles trajik kahramanın karakterinin kusursuz olması gerektiğinde ısrarlıydı. Hatta, tragedya, insani zayıflıklardan dolayı basit bir hata yapan iyi kahramanın başına felaket geleceğini anlatmalıydı.

Taklit olarak Klasik Yunan sanat anlayışı, tragedyanın yanı sıra, sanat tarihinin diğer alanlarında da etkili olmuştur. Örneğin, başat sanat tarihçisi E. H. Gombrich, Batı sanat tarihini (büyük ölçüde resim) gerçeğin en canlı tasvirlerini yapma araştırması olarak tanımlamıştır. Bütün yenilikler en fazla benzerliğe ulaşmayı amaçlıyordu. Rönesansta yeni perspektif kuramları, yağlıboyanın mükemmel dokusu ve zenginliği, sanatçının, Doğa'nın daha inandırıcı bir "kopyası"na ulaşmasına olanak tanıdı giderek. Pek çok insan hâlâ en çok sevdiği manzaraya ya da nesneye "benzeyen" sanatı tercih ediyor. Bronzino'nun ve Constable'ın usta işi portrelerine ya da ağız sulandıran limonları ve lezzetli ıstakozlarıyla Flaman ölüdoğalarına hayran kalmamak elde değil.

Ancak geçtiğimiz yüzyılda pek çok gelişme (ya da "karşıt veri") yansılama olarak sanat kuramının inanılırlığından çok şey götürmüştür. Özellikle resim sanatı, büsbütün yeni

bir araç olan fotoğrafla çok sarsıldı. Yansılama, ondokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren pek çok sanat türü için gittikçe daha az peşinden koşulan bir amaç haline geldi: İzlenimcilik, dışavurumculuk, sürrealizm, soyutlama. Yansılama kuramı sanatçının bireysel duyarlılığının ve yaratıcı bakışının değerini öne çıkaran modern vurguya yer vermiyordu. Van Gogh'un ya da O'Keeffe'in süsenleri asıllarına birebir benzeyen taklit oldukları için mi bizi etkiliyor? Platon olsa Güzellik imgesini ortaya koymayan, onun yerine tanımlanamaz ya da İdeal bir şeyi umutsuzca yansıtmaya çalışan yaratıcılıklarından dolayı bu modern sanatçıları eleştirirdi. Buna karşın, onların amacı bu da değildi; Van Gogh'un ya da O'Keeffe'in çiçeklerini başka sebeplerden dolayı değerli buluyoruz.

Chartres ve Ortaçağ estetiği

Sanal turumuz 1200 yılına, Ortaçağ Fransa'sının büyüleyici Chartres kentine doğru yola çıkıyor. Burada da kentin toplumsal ve dinsel kumaşına işlenmiş bir sanat biçimi bulacağız. Chartres bir ibadet merkezi olmanın yanında, Hıristiyanlığa yeni yeni giren, güçlü bir kadınsı unsur olan Meryem kültünün parçasıydı. 1194 yılındaki yangından sonra yeniden inşa edilen katedral, kutsal kalıt olarak Meryem'in pelerinine ait olduğu söylenen bir kumaş parçasını barındırıyordu. Katedralin 1222 yılında tamamlanan tonozu, özellikle o dönemin Fransa'sı için tek örnek olmadığından gerçek bir başarıydı. Chartres, hemen yakınlardaki Amiens, Lyon, Reims, Paris ve diğer kentlerde yürütülen

projelere göre eşsiz yüksek nefiyle dikkat çekiyordu. Yerel lordlar ve ticaret loncaları, başta rakipsiz vitray pencereleri olmak üzere, katedralin dekorasyonunda kullanılmak üzere büyük miktarlarda bağışta bulunmuşlardı.

Katedral, ibadet kadar duruşmaların ve şenliklerin de mekânıydı aynı zamanda. İnsanlar burada geceleyebilir, içeri köpeklerini sokabilirlerdi, ticaret loncalarının toplantıları da burada düzenlenirdi, ufak bir tezgâhta dinsel hediyelik eşyalar, –hatta vergi vermemek için– şarap türünden şeyler satılabilirdi. Toplumsal ve kültürel ayrıntılar katedralin işlevine ilişkin bazı bakış açılarını bize anlatırken, Ortaçağ'ın sanat ideallerini de örneklemektedir. Gotik mimarinin özellikleri bellidir; sivri kemerler, kaburga tonozlar, gülpencereler, kuleler ve uçan payandalarla desteklenen nefin dehşetli yüksekliği. Gotik tarzın güzel erken örneklerinden biri olan Chartres'daki Notre Dame Katedrali, orijinal 1800 heykelinin bir bölümünü ve 182 orijinal vitray penceresini korumuştur ve büyük oranda 800 yıl önceki gibidir. Chartres'ın mimarı (basitçe "Chartres Ustası") belli ki Ortaçağ estetiğindeki yeni gelişmeleri aşmıştı. Ana taçkapıda, yüzlerce aziz ve havari heykelinin yanında Aristoteles ve Platon gibi pagan filozof figürlerinin de olması altı çizilmeye değer. Peki neden böyleydi?

Klasik Yunan felsefesinin araştırılması, Ortaçağ'da Avrupa'daki bütün kültürel üretim biçimlerini derinden etkilemiştir. Dante (1265-1321) *İlahi Komedya*'da klasiklere verdiği önemi ortaya koymuştu: Vergilius'un Dante'ye Cehennem boyunca rehberlik ettiğini, Aristoteles'in de, bedensel acıdan uzak bir ötedünyada, diğer Yunan yazarlarla tartışarak Inferno'nun en üst çemberinde bulunduğu-

nu hatırlayın. Klasik yazarlar, Chartres'ın ünlü ilahiyat okulunda "liberal sanatlar" kapsamında öğretiliyordu. Platon'un felsefesi Chartres'ı inşa edenlerin estetik idealleri için bir rehberdi. Hatta, katedralin tarihçilerinden biri şöyle yazmıştır: "Chartres'da vücut bulmuş Platoncu evren bilgisi olmasaydı, Gotik sanat da olmazdı."

Bu dönemde güzellik üzerine hayata geçirilen kuramlar, Chartres Okulu'nun bir üyesi olmayan Aquinolu Tommaso (1224-1274) tarafından biraz daha öteye taşınmıştır. Platon'dansa Aristoteles'ten etkilenen Aquinolu, daha sonra, onüçüncü yüzyılda Paris'te kurulacak olan yeni üniversitede felsefe öğretti. Aquinolu, ayrıca, daha bir yüzyıl önce İslam kültüründeki yansımaları sayesinde Avrupa'nın (özellikle İspanya üzerinden) öğrendiği, Aristoteles'in yeni keşfedilen ve tercüme edilen metinlerindeki düşünceleri benimseyerek güzellik (ve diğer konular) üzerine yazan ilk Hıristiyan düşünürdür.

Hem Chartres'daki hem de Paris'teki Ortaçağ düşünürleri daha çok Tanrı'ya ağırlık verdikleri için "sanat" hakkında düşünmemişlerdir. Aquinolu ise Platon'dan ve Aristoteles'ten farklı olarak taklit olarak sanat tanımını savunmamıştır. Ona göre Güzellik, tanrının, İyilik ve Birlik gibi "aşkın" ya da gerekli özelliklerinden biriydi. İnsanın sanat eseri Tanrı'nın harikulade özelliklerini yansıtmalı, ona ulaşmaya çalışmalıydı. Ortaçağ'da katedral gibi güzel yaratımlar için üç önemli ilke geçerliydi: *orantı, ışık* ve *alegori.*

Orantıyla ilgili temel bilgiler, Aziz Augustinus gibi Roma dönemi düşünürlerinden edinilen kuramları daha da ayrıntılandıran Chartres Okulu'ndaki bilginlerce yapı ustalarına aktarılmıştır. Katedralin geometrisi onun mü-



4. Labirentinden tutun da etkileyici tonozlu nefine ve harikulade vitraylarına kadar Chartres Katedrali'ndeki her şey, cenneti çağrıştırır ve inananları Tanrı'nın krallığına çağırır.

zik benzeri uyumuna katkıda bulunmak üzere düzenlenmiştir. Bu nitelik, yaratıcı "Demiurgos"un düzenli bir maddi dünya yaratmak için geometriyi kullandığı Platon'un *Timaeus*'una kadar uzanır. Hıristiyan Tanrısı da evrenin usta yapıcısı olarak görülüyordu. Taçkapı, kemer ve pencere tasarımlarında belli ölçülere uyuluyordu, kemer ve galeri orantıları kesinkes belliydi. İnsan figürünün kollarının orantısına uygun bir haç biçiminde inşa edilen kilisenin tasarımına başlı başına geometri hâkimdi. O halde, Chartres'ın heykellerinde Pythagoras'ın geometrinin babası olarak betimlenmiş olmasına şaşmamak gerek.

Chartres'ın yeni aydınlık niteliği ve vitray pencereleri Ortaçağ estetiğinin ikinci ilkesini yansıtır. Erken Hıristiyan düşüncesinde, ışık (ilahi) ile artık madde (dünyevi) arasında bariz bir ayrım vardı. Neo-Platoncu Yuhanna Kitabı'nda, İsa dünyanın ışığı olarak yorumlanır. Gotik katedral Tanrı'nın evi olduğuna göre, ışık da kutsalın varlığına dair apaçık bir kanıttır. Güzel vitray pencerelerden süzülen bu ışık, mücevherlerle süslenmiş Cennetin görkemini yansıtıyordu. Aquinolu, ışığı aynı zamanda, içsel aydınlığı ve tasarımı çağrıştıran *claritas* sözcüğüyle tanımlamıştır. Ona göre, kutsallık, dünyadaki şeylerin içsel biçimlerinde varlığını sürdürüyordu. İyi ve güzel bir insan gibi, katedral de, organik bir birliğe sahip olmalı ve *claritas*'ı anlatmalıydı. Görme duyusu –tıpkı Chartres katedrali gibi– güzel olan bir şeyin *claritas*'ını algılama yolu sunar bize.

Chartres ustası, Tanrı'nın göksel aydınlığını göstermek için ışığı artırmıştır. İki üç katlı uçan payanda benzeri yapılarla desteklenen dış duvarlar, tonozun devasa yüksekliğine olanak tanıyordu. Usta, duvarlar boyunca uzanan gale-

rileri (balkonları) kaldırmış, onun yerine, üst bölüme daha yüksek ve aydınlık pencereler kondurmuş, ayrıca gülpencereleri olabildiğince geniş tutmuştur. Kilisenin gösterişli vitray pencerelerinde ve heykellerinde anlatılan öyküler, Hıristiyan inananlara ilahiyatı ve İncil hikâyelerini öğretiyordu. Bu da bizi Ortaçağ estetiğindeki üçüncü ilke olan alegoriye getirir.

Bir Gotik katedral, her şeyiyle, anlamlı bir kitap gibidir; katedrallere "taştan ansiklopedi" denirdi. Katedralin tümü, Cennetin alegorisidir; çünkü katedral Tanrı'nın Evi'dir. Chartres'daki katedralin bütün unsurları alegorik anlamlara sahiptir. Gülpencere incelikle tasarlanmış evrene göndermede bulunur. Etik mükemmeliyeti yansıtan kare, ön cephede, kulelerde, pencerelerin tabanında, iç mekânın duvarlarında, hatta taşlarda bile kullanılmıştır.

Aquinolu gibi bir Ortaçağ düşünürü için alegori, Tanrı'nın dünyadaki varlığını görmenin en makul yoluydu. Dünyadaki her şey, Tanrı'nın belirtisi olabilirdi. Chartres'ın heykellerinde ve pencerelerinde, figürlerin konumları ve betimlenen sahneler, öykülerin birbiriyle ilişkisini de anlatır. Pythagoras ve Aristoteles figürleri, Liberal Sanatlar'ın (geometri ve retorik ikna sanatı gibi buna bağlı alanların) ilahiyatı desteklemesi ve ilahiyatın onlara üstün gelmesi gereğini göstererek Meryem'e adanmış heykellerin altındaki giriş sütunlarına kondurulmuştur. Benzer biçimde, İyi Samaritan öyküsünü anlatan vitray pencere, aşağıdan yukarıya ve soldan sağa klasik okuma düzeniyle, hem altında yer alan Eski Ahit öyküleriyle, hem de yukarıdaki İsa betimiyle bağlantılıdır. Bütün heykel gruplarının ve geçitlerin büyüklüğü, düzenlemesi ve birbiriyle ilişkisi, bütün pencerelerde ve

onlara bağlı unsurlarda, katedralin bütün parçalarında olduğu gibi, orantının kesin kurallarıyla belirlenmiştir.

Chartres mimari tasarımdan, taş işçilerinin, ağaç oymacıların, yontucuların, vitray ressamlarının son derece uzman işçiliklerine kadar uzanan sanatsal bir hünerler toplamını ortaya koyar. Burada, muhtemelen yüksek ücret alan ve toplumsal kabul gören çok yetenekli kişiler çalışmıştır, ama onlar en nihayetinde çabalarını bütün bir ruhsal amacın hizmetine sunmuşlardı. Bu işbirliğinin Chartres'daki sonucu, üç temel Gotik estetik ilkeye (oranti, ışık ve alegori) ulaşan toplamdaki uyumdur.

Versailles ve Kant

Fransa'ya giden çağdaş turist, Paris'ten kısa bir tren yolculuğuyla bir gün Ortaçağ'dan kalma Chartres'ı, ertesi gün de Versailles'ı ziyaret edebiliyor. Bu turu yapmış biri olarak, hangisinin daha etkileyici olduğunu söylemekte güçlük çekiyorum. Chartres son derece büyüleyici. Kentin dar Ortaçağ sokaklarından, katedralin birbirine uymayan pitoresk kuleleri göze çarpıyor. Öte yandan, Versailles devasa ölçeği ve gösterişiyle göz kamaştırıcı. Geniş parklar, çeşmeler, su yolları ve bahçelerle sarılmış sarayın bir eşi daha yok. Şimdi üzerinde durmak istediğim konu da bu bahçeler.

Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda, bahçeler yüksek bir sanatsal başarı olarak görülürdü. Horace Walpole, 1770 yılında bahçeciliği şiir ve resimle birlikte "üç kız kardeş ya da lütuf" olarak tanımlamıştı. İngiltere'deki Capability Brown gibi "bahçeciler" ya da tasarımcılar, varlıklı ve ünlüydüler.

André Le Nôtre, XIV. Louis'nin "Güneş Kral" imgesine yaraşacak bir bahçe yapmasını istediği bir bahçıvanlar ailesinden geliyordu. Le Nôtre (1660'larda başlayan) yaşamının elli yılını Versailles'ın muhteşem bahçelerine adamıştı.

Louis'yi onurlandırmak için Güneş tanrısı Apollon teması etrafında düzenlenen Versailles bahçelerinde Yunan mitolojisi temel alınmıştır. Çeşmelerde ve heykellerde Apollon'un annesi Latona ve kız kardeşi Diana betimlenmiştir. Ölçek inanılmayacak kadar büyüktür; bataklık bir av köşkü olan arazinin görünümü için hem yıllar harcanmış hem de insan emeği kullanılmıştır. Versailles'ın resmi web sitesine göre, 200.000 ağaç, 210.000 çiçek, 50 çeşme, 620 çeşme ağzı barındıran ve yıllık "Bütün Çeşmelerin Açılması" etkinliğinde saatte 3.600 metreküp su harcayan bahçeler 2.000 dönüme yayılmaktadır. Su da ağaçlar ve bitkiler gibi orijinal tasarımın parçasıydı; çağıldayan heykelsi bir etki yaratmak için ayarlanabilir çeşme ağızlarıyla çeşmeler ve su yolları özgün bir tasarıma sahipti. Kimi zaman, kıyıda müzisyenler sanatlarını icra ederlerken, kostümlü denizciler ve gondolcular Büyük Kanal'ın sularında dolaşırlardı.

Versailles'da klasik çağrışımlar her yerde iş başındaydı ve bunların değerini bilecek eğitimli izleyicilere ihtiyaç vardı. Şato gibi bahçeler de mutlak monarşi döneminde toplumsal, siyasi ve kültürel bir işleve sahipti. Bahçe kralın hâkimiyetini simgeliyordu; bahçenin manzaraları kralın mülkünün göz alabildiğine (hatta daha da ötesine) uzandığını anlatıyordu. Ancak, bahçenin, geniş yürüyüş yolları, iğne işi nakış tasarımıyla alçak bahçeler (*parterres*), bir mil uzanan devasa Büyük Kanal, her biri çeşmelerle vurgulanmış farklı bir temaya sahip, küçük, kapalı ağaçlık korular

5. Perelle'in erken dönem gravüründe, Latona Çeşmesi'ndeki fıskiyeler ve Allée Royale boyunca manzaranın yer aldığı ve Kant'ın görmüş olabileceği türde bir Versailles imajı betimlenmiştir.

(*bosquets*) gibi karmaşık bir geometriyle düzenlenmiş planında bir estetik duyarlılık da yok değildi. (Bundan sonraki bölümde, doğaya hâkim olmayı değil de, onunla uyumlu bir bütünlük kurmayı anlatan Zen bahçesinin ne kadar farklı olduğunu göreceğiz.)

Bahçeler, Kant'a göre yüksek bir sanat biçimi değildi, ama Kant, bahçeleri ciddiyetle ele almıştır. Estetikteki en önemli eseri *Yargı Gücünün Eleştirisi*, Le Nôtre eserine başlamadan bir yüzyıl önce yayınlanmıştı. Kant Versailles'a hiç gitmedi, ama muhtemelen bazı gravürlerini görmüştü ve Hanover'daki Herrenhausen gibi bahçelerin bunu yansıttığını biliyordu (düşünür Leibniz'in konuşmalarındaki bazı sahneler) Kant'ın formel nitelikleri ve "amaçsız amaçsallık" ideasını vurguladığını unutmamak gerek. Versailles bahçe olarak Güzelliği hedefliyor, meyve ve sebze yetiştirmek gibi aşağı amaçlara hizmet etmiyordu. Kant bahçeciyi "biçimlerle resim yapan" kişi olarak görmüş ve bahçeleri güzel sanatlar başlığı altında değerlendirmiştir:

Peysaj bahçıvanlığı (...) zemini çeşit çeşit malzemeyle (çimler, çiçekler, çalılar ve ağaçlar, hatta sular, tepeler ve vadiler) kaplamaktan ibaret değildir, ki doğa bunları sadece daha farklı bir biçimde ve belli amaçlara hizmet etmek için düzenleyerek bakışımıza sunar.

Kant, "peysaj bahçıvanlığının bir tür resim olarak görülmesinin garip olduğunu" kabul ediyor, ama daha sonra bu sanatın "hayal gücünün serbest oyunu" ölçütüne uyduğunu açıklıyor.

Kant, bahçeleri, toplumsal statü, eğitim ayrıcalığı ya da Tanrı'yla ve doğayla insani ilişki göstergesi olarak araştırmamış, onun yerine, mükemmel biçimin, bahçeyi *güzel* ola-

rak nitelememizi sağlayan *melekelerin uyumunu* yarattığını vurgulamıştır. Kant, düzenli ve kestirilebilir olmadan derli toplu olduğu için Versailles'ı övmüş olabilir. Bir koruya (*bosquet*) giren, kişi, her yeni düzenlemeyle, bitkilerin, heykellerin, süs vazolarının ve çeşmelerin farklı ama "doğru" düzenlenişleriyle şaşırıyordu. Kant daha "doğal" akan İngiliz bahçelerini eleştirmiştir, çünkü onlar "hayal gücünün özgürlüğünü groteskin sınırlarına kadar zorluyordu." Versailles manzarasının sürekli değişen çeşitliliği, belli bir amacı yokmuş gibi görünen düzeni, özellikle farklı çeşmelerle yaratılan duyumların oyunu –"hayal gücünün serbest oyununu" etkileyen bir şey– onu güzel kılıyordu.

Kant genellikle doğanın güzelliğinden dem vurmuş, bir çiçeğin ya da arıkuşunun "serbest güzelliği"ni övmüştür. Kitabında, ulvi güzelliğe de yer vererek geleneksel güzellik anlayışını gözden geçirmiştir – iri kayalar, yağmur bulutları, yanardağlar ve şelaleler ya da Mısır piramitleri ve Roma'daki San Pietro Bazilikası (bunları da yerinde görmemiştir) gibi devasa ölçeklere sahip sanat eserleri. Kant'ın ulvi değerlendirmesi, sadece yeni peysaj ressamlığının değil, aynı zamanda Doğa'nın hem esin kaynağı hem de –Le Nôtre'un Versailles'da gösterdiği gibi dizginlenmiş, uysal ve oyuncu olmayan– gerekli bir arka plan olduğu Wordsworth, Byron ve Shelley gibi Romantik ozanların da yolunu açmıştır.

Parsifal: acı çekme ve pişmanlık

Burada tartışacağım iki sanatçı, Richard Wagner (1813-1883) ve Andy Warhol (1928-1987) modern sanatsal kişi-

lik kültünün timsalleridir. Wagner, çalkantılı aşk hayatıyla, fanatik hayranlarıyla, skandallardan ve borçlardan kaçmasıyla ve uluslararası şöhretiyle Romantik deha rolünü mükemmelen oynamıştır. Bayreuth'ta ona bir ev ve opera binası yaptıran Bavaria Kralı II. Ludvig'in hamiliğinde Wagner'in şansı dönmüştü; burası (yedi yıllık bilet bekleme listesiyle) hâlâ Wagnerciler için bir hac mekânından farksızdır. İki sanatçının da açınlayıcı eserleri üzerinde duracağım: Wagner'in son (ve kimilerine göre en iyi) operası *Parsifal* ile Warhol'un onun ilk imzası niteliğindeki 1964 tarihli *Brillo Kutusu*.

Wagner'in müzikal dehası tartışma götürmez. Yorumcular, onun olağanüstü bir kudrete sahip operalarında yüzlerce müzikal temayı elden geçirmesine hayran kalmışlardır. Wagner, zengin bir dokuya, inceliğe ve derinliğe sahip müzikal düzenlemeye yeni ve etkileyici bir yorum getirmiştir. Onun müziği opera şarkıcısı için korkunç meydan okumalarla doludur ve dehşetli ölçülerde güç ve dayanıklılık gerektirir. Wagner, operayı, sadece müzikal nitelikleriyle değil, aynı zamanda librettosuyla, sahnelenmesi, kostümleri ve dekorlarıyla elinde tuttuğu bütün bir sanat biçimi, "Gesamtkunstwerk" olarak görüyordu. 18 saatlik çok-operalık *Nibelungen Halkası*'nda Ren bakireleri, tanrılar, cüceler, Valkyrie'ler[1], ejderhalar, uçan atlar, gökkuşakları vs etrafında gelişen mitolojik bir olaylar dizisi yaratmıştır. Wagner'in etkisi film müziği gibi benzeri sanat biçimlerinde de kendini göstermiştir. Dramatik bir etki yaratması için olduğu

1) Valkyrie: Eski İzlanda dilinde Valkyrja (Ölüm Seçicisi), İskandinav mitolojisinde Tanrı Odin'in hizmetindeki bir grup genç kız. (ç. n.)



6. Robert Wilson'ın, Houston Gran Opera'da sahneye koyduğu Wagner'in *Parsifal* operasından bu sahnede Kutsal Kupa'nın yanındaki genç Parsifal ve Kral Amfortas görülüyor.

kadar, belli bir karakterle ya da temayla da ilişkilendirilen pasajlar –*Leitmotifler*– kullanması, örneğin *Star Wars* filmlerinde John Williams'ın müziğinde de görülür.

Wagner'in *Parsifal* operası, "acıyla olgunlaşan saf" bir şövalyeyi konu alan, acı çekmenin yüceltildiği bir öyküdür. Eleştirmenler, onu ulvi ya da dekadan bulmalarına bağlı olarak, *Parsifal*'e ya bayılır ya da nefret ederler ondan. Beş saat süren opera, Kutsal mızrakla Kutsal Kâse'nin bir araya getirilmesi arayışında, baştan çıkarma ve masumiyetin yitirilmesi üzerine görkemli bir öyküdür; büyücü Kundry'nin cırlak sololarından Çiçek Bakireler'in baştan çıkarıcı siren şarkılarına kadar uzanır. Final sahnesinde Kutsal Cuma dekoruyla tinsel dönüşümü simgeleyen müzik güneş gibi parlar. Artık Kutsal Kâse Şövalyesi olan Parsifal, Kutsal Mızrak'la dokunarak kralın yaralarını sağaltır. Son sözcükler "kurtarıcı için kurtuluş"tur.

Parsifal'in ateşli eleştirmenlerinden biri olan düşünür Friedrich Nietzsche (1844-1900), 1868 yılında Wagner'in etkileyici *Halka*'sının ilk gösteriminde (Liszt ve Çaykovsky gibi bestecilerin yanı sıra, aristokratlar ve monarklarla birlikte) izleyiciler arasındaydı. Nietzsche Wagner'le 1868 yılında tanıştı ve hemen dost oldular. Nietzsche'nin kitabı *Tragedya'nın Doğuşu* (1872) Wagner'e adanmıştı ve parlak laflarla tragedyanın yeniden doğuşundan bahsederken besteciyi kast ettiğini herkes biliyordu. Nietzsche dilbilimci ve genç bir profesör olarak tragedyanın kökenlerini tanrı Dionysos'a tapınmaya kadar götürmüştür. Tragedyanın bakış açısında yaşamın özü, anlamsız ve gerekçesiz şiddet ve acıdır. Tragedyadaki "Apolloncu" şiirin güzelliği, onunla dehşet verici ve büyüleyici Dionysosçu bakışı kabullendiği-

miz –ki bu özellikle müzikle ve uyumla kendini gösterir– bir perde yaratır. Yunan tragedyasında olduğu gibi, Wagner'in mükemmel ve çoğunlukla ahenksiz opera müziği Dionysosçu yaşam-gücünü ele geçirir, acı ortaya dökülür, hatta kutlanır. Almanya'nın "saf ve güçlü yüreği"nin "yabancı unsurlarca" zayıflatılmasına hayıflanan Nietzsche, Wagner'in, –Semitik mitler yerine Ari mitleri– antik Kuzey ve Töton mitolojisinin ilkel kökenlerini uyandırarak Alman/Avrupa kültürünü canlandırmasını kutsamıştır.

Ancak yine de, Nietzsche 1888 yılında besteciye ve *Parsifal*'e köpürdüğü *Wagner Olayı*'nı yayınladı. Yüz seksen derecelik bu dönüşün sebebi neydi? Nietzsche *Parsifal*'in müziğini harikulade bulmuş, duruluğunu, "psikolojik farkındalığını", "titizliğini" övmüş, hatta onun için "ulvi" tanımını yapmıştı. Ne ki Nietzsche, kendini kurban etme ve kurtuluş temasıyla *Parsifal*'in mesajını fazla "Hıristiyan" bulmuştu: "Wagner (...) bitmiş tükenmiş bir halde Hıristiyan çarmıhının önünde çökmüş", "dekadan, umarsız ve kokuşmuş"tu. Öyküyü, yaşamı reddeden, "hastalıklı", apaçıklıktan ve gerçek Dionysos'tan uzak bulan Nietzsche müzik konusunda kültürlüydü ve izleyiciyi bestecinin amaçlarını benimsemeye iterek *Parsifal*'in bariz güzelliğinin işleri daha da kötüleştirdiğini hissetmişti. Bayreuth'da Wagner'e toplu halde tapınılmasını kınarken, Nietzsche tragedyanın baştan çıkarıcı güçlerine karşı uyarıda bulunan Platon gibidir.

Kimi modern yorumcular Wagner'e ilişkin aynı karışık duyguları besliyorlar. Wagner'in müziğinin güzelliğini ve karmaşıklığını takdir ederlerken, bir yandan da onun "Ari" mitolojisini kabul edilmez buluyorlar. Wagner'in aşırı anti-Semitik yazıları bir Hitler hayranı tarafından okunmuş,

operaları da Naziler için neredeyse devlet müziği haline gelmişti. Bu da, Wagner'in müziğinin yakın zamanlara kadar İsrail'de yasaklanmasına yol açtı. Bu mesele olmasa bile, görkemli temaları ve öyküleri, 40 dakikalık zor bir aşk düeti yapan Tristan ve Isolde gibi kıt görüşlü karakterlerinden dolayı Wagner'i komik bulanlar da var. Siyasi ve dinsel bakış açısı bir yana, *Parsifal*'in ipe sapa gelmez gösterişini değersiz bulmamız için Nietzsche'nin eleştirel bakışını paylaşmamız gerekmiyor. O halde, sadece Nietzsche için değil, pek çok kişi için de, Wagner'in operalarını değerlendirirken zorluk yaratan şey estetik ve etik endişelerdir.

Brillo Kutusu ve felsefi sanat

Andy Warhol başarıyla yaratılmış imajıyla –platin rengi saçlar, kısık ses tonu, koyu renk gözler– kendi kendisinin reklamını yapmakta ustaydı. Ünlülere aşırı derecede hayrandı, partiden partiye koşarak göz önünde, zengin bir yaşam sürmeyi seviyordu. Yine de, "herkesin birbirine benzemesi ne korkunç olurdu," demiş ve artık alaycı bir slogan haline gelen "herkes on beş dakikalığına ünlü olacak" deyişini de ortaya atmıştır. Warhol, modaya, popüler kültüre ve siyasete bağlı 1960'ların "Pop Art" akımıyla kendini gösterdi. Etrafımızdaki sıradan görsel ürünleri öne çıkardı ve "bir makine gibi resmetmek" istediğini söyledi. İnanılmaz ölçüde başarıya ulaştı, ardında bıraktığı servetin değeri 100 milyon dolar'ı aşıyordu.

Warhol eften püften gibi görünse de, unutmayalım ki ciddi felaket imajları da yaratmıştır: polis köpekleriyle İn-

san Hakları ayaklanmaları, elektrikli sandalye, korkunç araba kazaları, bunların tamamı (Marilyn Monroe'ları gibi) canlı renklerde ipek baskı panolara dönüşmüştür. Warhol'u bir kategoriye sokmak zordur. İtalya'da yaptığı *Son Yemek* dizisi (Leonardo'nun gerçek örneğine dayanıyordu), yürekten bağlı bir Hıristiyan olarak kalan sanatçı için büyük bir öneme sahipti.

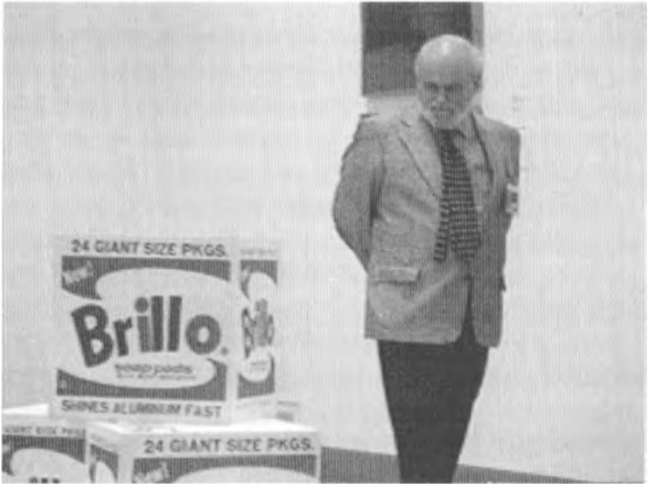
Warhol, New York soyut dışavurumculuğun maçoluğundan postmodernizmin oyuncu cinsel temsil karmaşasına geçişi ateşlemiştir. 1964 yılında New York'taki Stabler Galerisi'nde elle damgalanmış kontrplak kutu yığınlarını sergilediğinde ticari başarı kazanmış bir sanatçıydı. Kutulardan etkilenen düşünür Arthur Danto, sürekli bunları ele almıştı (hatta *Beyond the Brillo Box [Brillo Kutusunun Ötesinde]* başlığını taşıyan bir kitap yazdı). Warhol'un *Brillo Kutuları* süpermarkette bulabileceğiniz kutuların aynıydı; Danto bunu kafa karıştırıcı buluyordu:

> Aslına birebir benzeyen nesneler, en azından algı bazında, basit bir şey ya da en iyi ihtimalle yapıntı bunlar; o halde bunlar neden sanat eseri oluyor? Yapıntı bile olsa, Warhol onları tamamen aslına benzetmiş. Platon, yatak ile yatak resmi arasında yapabileceği ayrımı burada yapamazdı. Aslına bakılırsa, Warhol'un kutuları gayet güzel marangozluk ürünleri olmuş.

Danto bu karışıklığı epey tartışılan makalesi "The Art World"de [Sanat Dünyası] anlattı. Bunun üzerine düşünür George Dickie "kurumsal sanat kuramı" kavramını ortaya attı; ki buna göre sanat, "belli bir toplumsal kurum (sanat

dünyası) adına hareket eden bazı kişi ya da kişilerin değerlendirmesine sunabileceği (...) herhangi bir yapıntıdır." Bu durumda, *Brillo Kutuları* gibi nesnelerin "sanat" olma vasfı, müze ve galeri yöneticileri ya da sanat koleksiyoncuları tarafından satın alınmasına bağlıydı.

Ne ki, Danto itiraz etti: *Brillo Kutuları* "sanat dünyası" tarafından hemen kabul *edilmemişti ki.* Kanada Ulusal Galerisi'nin yöneticisi, kutuların kargoya verilmesi gündeme geldiğinde gümrük görevlileriyle bir olmuş ve bunların sanat olmadığını ilan etmişti; kutuları satın alan da yoktu. Danto, sanat dünyasının, sanatçı bir şeyi sanat olarak sergilerken uyandırdığı bir arka plan kuramı sağladığını iddia



7. Filozof Arthur Danto, Andy Warhol'un üst üste yığılmış *Brillo Kutuları*'nın neden sanat olduğu üzerinde kafa patlatıyor.

etti. Bu uygun "kuram" sanatçının kafasında var olan bir düşünce değildi, sanatçının da izleyicinin de onu anlamasına olanak tanıyan toplumsal ve kültürel bir bağlamdan ibaretti. Warhol'un hareketi antik Yunan'da, Ortaçağ Chartres'ında ve ondokuzuncu yüzyıl Almanya'sında sanat olarak görülemezdi. Warhol, *Brillo Kutuları*'yla, doğru koşul ve kuramla her şeyin sanat olabileceğini göstermişti. Bunun üzerine Danto, sanat eserinin, anlam ifade eden bir nesne olduğu sonucuna vardı: "Onu böyle tanımlayan bir yorum olmadan, hiçbir şey sanat eseri değildir."

Danto, sanatın daha önceki bakış açılarını da eleştirmiştir (bu bölümde gözden geçirdiğimiz konularda olduğu gibi):

> Çoğu sanat felsefesi, büyük ölçüde düşünürlerin onayladığı türden sanatı destekleyen bir kılığa bürünmüştür ya da düşünürün reddettiği sanat eleştirileri gibi görünür ya da her halükârda düşünürün kendi çağına uygun sanata tarihsel olarak karşı çıkan kuramlar halini almıştır. Sanat felsefesi aslında bir bakıma sanat eleştirisinden ibarettir.

Danto da bizzat herhangi bir sanat türünü desteklemekten kaçınmaya çalışmıştır. Onun çoklu kuramı, sanat dünyasının, kanlı şölenler, ölmüş köpekbalıkları ve plastik cerrahi gibi farklı kalemleri neden kabul ettiğini açıklamaya yardımcı olmaktadır. Danto, yaptığı işi, insanların neden farklı çağlarda farklı şeyleri sanat olarak kabul ettiklerini açıklamaya ya da anlatmaya çalışmak olarak görüyor. Onlar sanatı farklı farklı "yorumluyorlar". Bizim zamanımızda, en azından Duchamp'ın bazı eserlerinden, Warhol'un *Brillo*

Kutuları'ndan sonra, her şey kabul edilir oldu. Bu da, sanatı Güzellik, Biçim vs terimleriyle tanımlayan daha önceki düşünürlerin bakışlarını çok sığ ve dar gibi gösterdi. Hatta Serrano'nun *Çiş İsa*'sı gibi –ardında onu savunan bir yorum ya da doğru bir fikir bulunan nesne– şoke eden sanat da sanat sayılıyor. Serrano ve izleyicileri, arka planda, elle tutulur bir şey aracılığıyla düşünceler ya da duygular ileten fotoğrafın sanat olarak görülebildiği aynı kuramı ya da bağlamı paylaşıyorlar.

Danto, her seferinde ve her bağlamda, sanatçının, izleyicinin anlayabileceği, paylaşılan bir sanat kuramına dayanan, sanat olarak bir şey yarattığını iddia etmektedir. Sanatın ille de bir gösteri, bir bahçe, tapınak, katedral ya da opera olması gerekmiyor. Gotik ya da etik olması da lazım değil. Kişisel dehanın ya da ışık, geometri ve benzetme yoluyla tanrıya adanmışlığın göstergesi olması da gerekmiyor.

Danto'nun serbest sanat kuramı, bütün çalışmalara ve mesajlara "kabulüm" diyor, ama bu da, sanat eserinin mesajını *nasıl* aktardığını açıklamaya yetmiyor. Danto, *The Nation*'ın sanat eleştirmeni olarak bazı eserlerin kendisini diğerlerinden daha iyi anlattığını düşünüyor olsa gerek. (Bir şeyin sanat olup olmadığını söylemekle iyi sanat olup olmadığını söylemek arasında dağlar kadar fark var ne de olsa.) Düşünür olarak değil de, eleştirmen olarak yazan Danto, kimi zaman övgüler yağdırıyor kimi zaman da hatalar buluyor. "Eleştirmenlik işi, anlamları ayırt edebilmek ve onların nasıl vücut bulduklarını açıklayabilmektir," diyor. Bu, sanat eserlerinin hem maddi hem de biçimsel özelliklerini dikkate almayı gerektiriyor: Euripides'in şiirsel söylemi, Le Nôtre'un çeşmelerindeki suyun dansı, Chartres

katedralinin yüksekliği ve aydınlığı, Wagner'in uyumlu akorları ve orkestrasyonu. Danto, Warhol'un *Brillo Kutuları*'nın işçiliğine de dikkat çekmişti. Sanatçının aklından geçenleri nasıl sanata dönüştürdüğünü düşünürken pek çok ayrıntı birbirine bağlıdır. Bundan sonra anlam ve değer konularına yoğunlaşmak istiyorum, ama şimdi turumuza devam edelim ve bu kez dünyanın öte yanından, Batı dışından örneklere bakalım.

III. Bölüm

KÜLTÜREL KAVŞAKLAR

Bahçeler ve taşlar

Sanat belli tarihi bağlamlarda çok çeşitli biçimlere bürünmüştür. Tragedya gibi geçmişin pek çok sanat formunu bugün de biliyor ve seviyoruz, ama bizim onları algılama bağlamımız değişmiş olabilir. Öte yandan, geçmişin bazı sanatları da bize bütünüyle yabancı. Onyedinci ve onsekizinci yüzyılın kompleks simgesel Fransız bahçeleri bugün Batı'da pek az takip ediliyor. Chartres'ın görkeminin ayrılmaz parçası olan vitraylar bugün sanattan çok zanaat olarak görülüyor. Peysaj düzenlemeler "Sanat" değil de, hobi ya da bir tasarım pratiğine dönüştü sanki. Kimbilir, belki de, zanaat ve sanat arasındaki farka ilişkin varsayımlarımızı, sanatın doğal manzarayla ilişkisi olarak yeniden gözden geçirmemiz gerekiyordur.

Japon okurlar için bahçe muhtemelen yaşayan bir sanat biçimidir. Versailles kralın gücünü simgeliyordu, Zen bahçesi ise kişinin doğayla ve daha yüce gerçeklikle ilişkisini



8. Japonya'da bir Zen bahçesi: tırmıkla düzeltilmiş çakıllar ve özenle yerleştirilmiş kaya parçaları insanları derin düşünceye dalmaya davet ediyor.

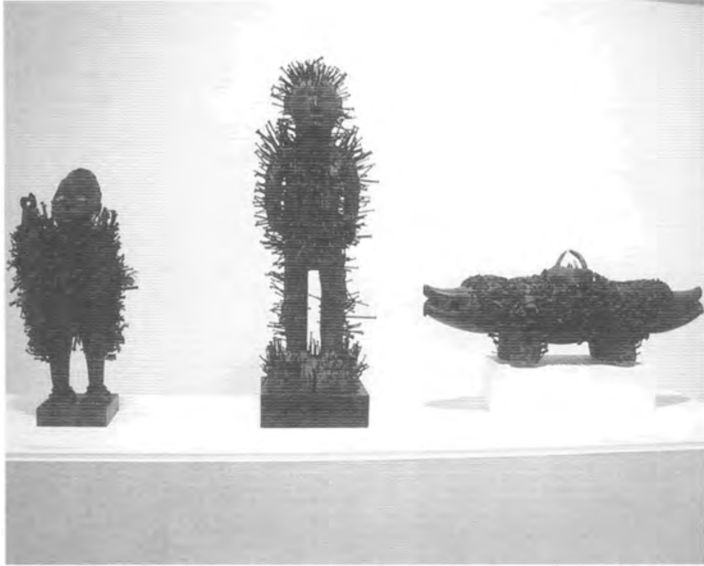
simgeler. Ağaçları, taşları, bir sağa bir sola dönen yolları, havuzları ve çağlayanlarıyla Japon bahçeleri Batılılar'ın gözüne doğalmış gibi görünür, ama bunların hepsinin bir anlamı vardır. Zen çay törenine, çiçeklerin, gölgeliklerin ve kullanılan kap kacağın seçiminden, çayın hazırlanma ve servis edilme usulüne kadar her şeye damgasını vuran incelikli bir uyum ve dinginlik hâkimdir. Japon sanatı, *bonzai* ağaçlarında, *ikebana* çiçek düzenlemelerinde ve Kyoto'daki Kokiden gibi yosun bahçelerinde Şintoculuğu yansıtır.

Bazı Zen bahçelerinin kaya parçaları ve tırmıkla düzeltilmiş taşları Batılılar'ı şaşırtabilir. Büyük kaya parçaları simgesel anlamları nedeniyle Çin'de de değerli bulunur ve büyük maliyetlerle antik bahçelere –hatta Şanghay'daki

modern gökdelenlere bile– götürülür. Çin bahçelerine derin düşüncelere dalmak ve meditasyon yapmak için bir bina yapılırdı mutlaka. İmparatorun zevk sarayı Yuan Ming Yuan'da hepsi doğal gibi görünen yapay köprüler ve çardaklar vardı. "Uzakdoğu"dan gelen bilgiler 1749 yılından sonra Avrupa'da yayınlanmaya başladığında büyük yankı uyandırmıştı; buna karşılık Versailles korkunç derecede durağan ve resmi görünmüş olmalı. Daha serbest görünen İngiliz bahçeleri ise Çin'den gelen bilgilerin etkisini yansıtmıştı.

Kültür de insanlar gibi seyahat eder. Sydney'den Edinburgh'ya oradan San Francisco'ya kadar uzanan kentlerde Çin ve Zen bahçeleri var. "Dünya Müziği" inanılmaz ölçüde popüler: son moda disko tarzları flamenkoyu cazla ve geleneksel Gal müziğiyle harmanlıyor. Afrika ve Güney Amerika dans grupları denizaşırı gösterilere koşuyor. Spagetti westernler, samurai filmleri, Hollywood aksiyonları, Hint macera filmleri ve Hong Kong sineması gibi örneklerin etkilerini birbirinden ayıklamak mümkün değil. Ne kadar "ilkel" ve uzak olursa olsun, modern dünyada hiçbir kültür soyutlanmış değil. Mexico'nun dağ köylerinde yaşayan Huichol Yerlileri, Japonya'dan ve Çekoslovakya'dan ithal edilmiş cam boncuklarla kendi masklarını ve peyote ritüellerinin *rukuri* adak kaplarını üretiyorlar.

Sanat kültürler arasındaki engelleri yıkabilir mi? John Dewey'e göre evet; Dewey 1934 tarihli *Art As Experience* adlı kitabında, sanatın bir kültüre açılabilecek en iyi pencere olduğunu yazıyor. "Sanatın evrensel bir dil" olduğunu vurgulayan Dewey, başka bir kültürün içsel deneyimini yaşamaya çağırıyor bizi. Bunun beklenmedik bir karşılaşma



9. Menil Koleksiyonu'ndaki *nkisi nkondi* çivili fetiş heykellerinin her biri, kendi bölgesinde ya da köyünde adaletin sarsılmaz güvencesi olarak görülüyormuş.

olduğunu, coğrafya, din ya da tarih gibi "harici olguları" öğrenmekle ilgili olmadığını söylüyor: "Siyah ya da Polinezya sanatının ruhuna eriştiğimizde engeller ortadan kalkıyor, kısıtlayıcı önyargılar çözülüyor. Bu anlaşılmaz çözülüş, akıl yürütme yoluyla edinilen değişimden daha etkili, çünkü doğrudan doğruya davranışlara siniyor."

Dewey'in, "Yunanlılar, Çinliler ve Amerikalılar" için estetik niteliğin aynı olduğu inancının, onun doğrudan, sözsüz kavrama olarak sanat deneyimini gizem halesine bürüdüğü söylenebilir. Bu modernler, "Güzellik"in evrensel formel niteliğini araştırıyorlar. Aslına bakılırsa, sanat eleştirmeni Clive Bell, "ilkel" sanatta belli bir içeriği değil Belirgin Biçimi öne çıkarmıştı. Ne ki, Dewey'in yaklaşımını Bell'inkiyle bir tutmak doğru olmaz, çünkü Dewey, "sanat dilinin öğrenilmesi gerektiğini" savunmuştur. O, sanatı Biçim ya da Güzellik olarak değil, "cemaat yaşamının ifadesi" olarak tanımlıyor. Bu tanım hoşuma gitti, aslında Dewey'den daha da ileri gidip bir başka cemaatin sanatını değerlendirebilmek için "dahili" bir yaklaşım geliştirmeye çalışmadan önce "harici" olguları bilmek gerektiğini söyleyeceğim.

Örneğin, Kongo bölgesindeki Loango'dan gelme, çivilerle kaplı *nkisi nkondi* Afrika fetiş heykellerini ilk gördüğümde, *Hellraiser* serisinin korku film canavarı Pinhead yollu dehşetli bulmuştum onları. "Harici olguları" öğrendiğimde ilk intibam değişti; çünkü her çivi, zaman içinde, bir anlaşmayı berkitmek, bir anlaşmazlığı gidermek için çakılmış. Katılımcılardan anlaşmayı desteklemeleri beklenirmiş, kurallara aykırı edimlerin de cezası varmış. Bu fetiş heykellerin o kadar güçlü olduğu düşünülürmüş ki, sırf bu yüzden bunlar köyün dışında tutulurlarmış. İlk bakışta kor-

kutucu bir güce sahip olduğunu düşünsem de, nasıl ve neden yapıldıklarına dair diğer bilgiler olmadan heykellerin toplumsal anlamını kavrayamazdım. Heykellerin orijinal kullanıcıları, bunların küçük bir bölümünün bir müzenin Afrika sanatları kısmında sergilenmesini tuhaf bulurlardı.

Dewey'in, insanların başka bir çağın ya da kültürün sanat biçimleriyle duygusal bir etkileşime girmelerini istemesindeki amaca hak vermemek elde değil. Çivili fetiş heykellerin gücünü açınlayıcı bilgiler olmadan değerlendiremeyeceğimizi söylemek istemiyorum, ama bu bilgiler bizim deneyimimizi büyük ölçüde etkiliyor. Bağlama ilişkin bilgi, bizim diğer sanat biçimlerine ilişkin deneyimimizi kavramamıza yardımcı oluyor – reggae, gospel ya da bir Bach ayin müziğinin dinsel çağrışımlarını bilmenin faydaları gibi. Bu bölümde kültürel bağlamın ve etkileşimlerin, sanatın farklı kültürel yönelimlerini anlamamızı nasıl etkilediğine yönelik konular üzerinde duracağım.

"İlkel", "egzotik" ve "otantik" arayışı

Genellikle başka bir kültürün sanatta neye, hangi sebeple değer verdiğini anlamak kolay değil. Afrika maskları ve oymaları, Zuni fetişleri ve Hint klasik dansları gibi dinsel törenlerin parçasıdır. Bir anıtmezarın ya da caminin İslami yazıları benim gözüme güzel bir süslemeymiş gibi görünüyor. Bunların anlamını bilemiyorum, çünkü bunlarda Kutsal Kuran'dan Arapça sözler var, ama ben Arapça bilmiyorum. Ya da bir Çinli ustanın bambuyla yaptığı, maharetli "yürekten bambu" çizimlerini anlayamıyorum, çünkü sadece ba-

sit görünen suluboyanın biçimini ya da anlamını kavrayabiliyorum.

Kültürler çoğunlukla iletişimi kısıtlayan ortamlarda bir araya geliyor; imitasyon, alışveriş ve toplu tüketici satışları gibi. Turizm, yabancı kültürleri anlamaya çalışan en açık yürekli hayranları bile etkiliyor. Batılılar, Batı dışından sanat ürünlerini toplarken, müzelerde bunları izlerken, muhtemelen onların asıl bağlamlarını gözden kaçırıyorlar. Bağlamın göz ardı edilmesi de –"egzotik" kültürlerden eserleri şampiyona kupasıymış gibi toplayarak– kültürel kavrayışa götürebilir. Geçenlerde posta kutusuna bir hediye kataloğu gelmiş; Ashanti maskları, Fas mobilyaları, Bhutan iç gömlekleri, Pencap cüzdanları, Bali askıları, Buda heykelleriyle süslenmiş dolaplar ve Feng Shui sabunları. Bonzai bitkileri de satıyorlardı.

Kimi zaman "ilkel" ya da "egzotik" sanat için okyanusları aşmak gerekmiyor, kendi ülkemize bakmamız yeterli. Estetik Derneği'nin Santa Fe'deki toplantısında Pueblo Yerli dansının renkli bir sergisi vardı. Dansçılar Bufalo, Kartal ve Kelebek danslarını yaparken, Tewa'dan Andy Garcia bunların Amerikan Yerli kültüründeki anlamını açıkladı. İhtiyar Garcia'nın söylediklerini anlamış olsak bile, "yerli" dansları hâlâ biraz "yabancı" bize. Söylenen şarkılar korkutucu ve garip, sürekli tekrarlar var; dansçıların üst bedenleri kaskatı, el kol hareketleri stilize, yüzleri ifadesiz. Güzel giysilerine takılıyor gözlerim; yumuşak hayvan derisi botları, kartal ve papağan tüyleriyle süslenmiş çarpıcı başlıkları, gümüşle işlenmiş denizkabuğu motifli kemerleri, kabak çiçeği desenli turkuvaz takıları, çıngırdayan bileklikleri.



10. Kenojuak Ashevak'ın *Efsunlu Baykuş* baskısı, hem Eskimo desen geleneklerini hem de Japon baskı tekniklerinin kuzey Kanada'ya getirildiğini yansıtır.

Özgün sanatların büyük kısmı, sömürgecilik dönemindeki kesintileri de yansıtan karmaşık bir tarihten doğmuştur. Sıradışı örneklerden biri de, Kanada'nın kuzeyinde yaşayan kadınların oymabaskıyı öğrenmesidir; bugün bu baskılar, varlıklarını sürdürebilmeleri için yerli zanaatları destekleyen hükümetin görevlendirdiği sanatçı James Houston sayesinde Inuit sanatının örnekleri haline gelmiştir. Houston, kadınların giysilerindeki ve botlarındaki geleneksel işlemeleri daha kolay pazarlanabilir kılmak için onlara Japon baskı tekniklerini öğretmişti. İster Cape Dorset Kanada'da, ister Zuni Arizona'da, isterse Chichèn Itzá Mexico'da olsun, Amerikan Yerlileri'nde kozmik ahenk

modeli arayan insanların New Age modasında "Otantik" Amerikan Yerlileri pek revaçta. Santa Fe'de güzel (ve pahalı) Pueblo çanak çömlekleri ve kachina[2] bebekleri satan bir sürü mağaza var, ama güneş batarken gözlerini ufka dikmiş egzotik Yerli kızların ucuz resimleri de satılıyor. Bazı pueblolar özel törenlerde turistlerle hınca hınç doluyor, bazıları da ticarileşme ve saygınlığını yitirme kaygısıyla ne ziyareti kabul ediyor ne de filme ve fotoğrafa çekilmeyi.

Kesişen kültürler

Kültürler arasındaki ayrılığa karşın, kültürler-arası kesişme çok eskidir. Antik Yunan sanatı Mısır sfenkslerinden, İskit altın işlemeciliğinden, Suriye aşk tanrıçalarından ve Fenike sikke desenlerinden etkilenmiştir. Zen Budacılığın "Japon" estetiği bile Japon kültürüyle yeni ve yabancı bir din olan –Japonya'ya Çin ve Kore üzerinden gelen Hint kökenli– Budacılığın yüzyıllarca bir arada varlığını sürdürmesini yansıtır. İslami uygarlıklarda kültürler arası temas, etnik çoğulculuğun ve çok-kültürlülüğün yüzyılımızda keşfedilmediğini hatırlatır bize. Çinliler, dokuzuncu yüzyılın erken Müslüman hükümdarlarının beğenisine seslenen seramik kaplar getirmişlerdi. Onüçüncü yüzyılda İspanya'nın Cordoba kenti çok-uluslu bir ticaret merkeziydi; İspanya'da Müslüman zanaatçıların ürettiği çanak çömlekler, kuzeyin Hıristiyan alıcılarına ulaşıyordu, İran'da Avrupa'daki şatolar için üretilen hanedan armalarıyla süslenmiş

2) Pueblo Yerlileri mitolojisinde ilahlaştırılmış ata ruhu. (ç.n.)

kumaşlar ve halılar da öyle. Kültürler-arası dallanıp budaklanma karmakarışıktır. En iyi bilinen "Türk çağrışımlı" sanat biçimi, Osmanlı hükümdarlarının Çin seramiklerine ilgisini de yansıtan İznik çinileridir. Bu seramiklerin şakayık, gül, ejderha ve Anka kuşu desenleri Çin sanatından alınmadır.

İyi ve kötü kültürel bağlantıları birbirinden ayırmak hiç kolay değil. Asya sanatı yüzyıllar içinde Batı'da derin etkiler yarattı. Bu kendine mal etmelerin bir kısmı, Avrupa'nın uzun zamandır Doğu'yu egzotikleştirme çabasının bir sonucu, ama bunun dışında, ciddi anlamda çaprazetkileşim olduğunu da kabul etmek gerek. Çin porselenleri sadece İranlı seramik ustaları tarafından değil, İtalyan majolika üreticileri, Delft seramik ustaları ve İngiliz kemik porselen yapımcıları tarafından da taklit edildi. Ondokuzuncu yüzyılın sonunda Paris Uzakdoğu sergisinde halka sunulan Japon suluboyaları Matisse, Whistler ve Degas gibilerinin paletlerini ve kompozisyonlarını değiştirdi. "Oryantal" müzik gamları Mozart, Debussy ve Ravel gibi bestecileri etkiledi. Puccini'nin Çin prensesi Turandot, o dönemde Avrupa'da yayınlanan metni baz alan, İran'ın *Binbir Gece Masalları*'nın bir uyarlamasına dayanan fantastik bir düzenlemedir; hatta, Puccini, operasına yedi "otantik" Çin melodisi katmayı da ihmal etmemiştir. Olivier Messiaen'ın tuhaf enstrümentasyonu ve armonileri, Güney Afrika müzik gamlarının derin bir araştırmasına dayanır. Tiyatro yapımcısı Robert Wilson, sahneye koyduğu *Parsifal* gibi tartışmalı Wagner operalarında, Japon No tiyatrosunun kasvetli adımlarını, duruşlarını ve basitliğini lazer büyücülüğü ve ışık gösterileri ile birleştirmiştir.

Başka bir kültürü anlamaya çalışmak için elimizden geleni yapmamıza karşın, sömürgeci bakış açısı ortaya çıkabilir. Kuzey Avustralya'da, Kuranda'da kurganların yakınlarında, Aborijinler'in tezgâhlarda, ahşap nefesli çalgılar (didjeridu), resimler, hayvan figürleri ve dekoratif bumeranglar gibi şeyler sattıkları panayırlar kuruluyor. Ultra "otantik" görünümlü bir Aborijin'den küçük bir barramundi balığı resmi aldım. Bay Boonga, tepesi beyaz saç bulutuyla sarılmış, uzun boylu, esmer tenli ve neşeli biriydi. Bana kendi kabilesinde, sadece belli bir klana bağlı kişilerin (lezzetli) barramundi balığını yakalayıp pişirme, bazı gruplarda da sadece belli kişilerin balığın resmini yapma ayrıcalığına sahip olduğunu anlattı. Tanışıklık kurduğum "ilkel" arkadaşım, daha sonra Fransa'da ve Belçika'da açtığı sergilerin ve gezilerinin fotoğraflarını bir bir gösterdiğinde çok şaşırdım. Kuranda kültür merkezinde Aborijin tiyatro kumpanyasının oyununu seyrettiğimde daha da çok şaşırdım. Onlar da, Tewa Pueblo dansçıları gibi geleneksel kıyafetler giyiyor, tuhaf sesli didjeridu müziğiyle, bir kahramanın öldürülmesini ve yeniden doğmasını anlatan eski bir hikâyeyi aktarıyorlardı. En sonunda baş aktör, hâlâ edep yerini örten deri parçasına sarınmış, vücudu boyalı bir halde, canlandırdığı karakteri bir yana bırakıp sırıtarak "İyi günler!" dedi ve izleyicilere, hediyelik eşya dükkânında satılan müzik CD'lerinden söz etti. Belli ki beklentilerim yüzünden şaşırtıcı buldum bunu – sanki geçmişe ait olan o değil de bendim.

Kültürün ödünç alınması iki önemli müze sergisinin dayanak noktası oldu; biri 1984'te, diğeri 1989'da. Bu, aynı

zamanda, Batılılar "sanat" kategorisini genişletmeye çalıştıklarında, böyle bir temas üzerinde kafa yormanın ve bunu sunmanın ne kadar çok tartışmaya yol açabileceğini de gösterdi.

1984 yılında Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) "*İlkelcilik" ve Çağdaş Sanat* sergisindeki "ilkel" sözcüğü, başlıktaki korkutucu alıntıların da gösterdiği gibi biraz abartıldı. Buna karşın, eleştirmenler, bunun, sergilenen Avrupa-dışı sanata kötülüğü dokunduğunu yazdılar. Sergiyi düzenleyenler Picasso, Modigliani, Brancusi ve Giacometti gibi modern Avrupalı sanatçıların üzerindeki etkisini ortaya koyarak "İlkel" sanatı göklere çıkardılar. Sergide –önemli olan tek şey görünüş ve biçimdi– sanatçılar, dönemler, kültürler ve orijinal kullanım gibi bilgilerden söz edilmeyerek bağlamdan uzak bir düzenlemeye gidilmişti. Eleştirmen Thomas McEvilley şöyle yazdı:

> "İlkelcilik" kültürel kurumlarımızın yabancı kültürlerle nasıl ilişki kurduğunu açıkça ortaya koydu; bunu, bu kültürleri ve onların amaçlarını kendisine dönüştürerek, şişirilmiş etnik-merkezci öznellik olarak açığa vurdu (...) bu sergi, yüzyılların sömürgeciliği ve toplayıcılığı kadar Avrupa bencilliğinin de açık bir göstergesidir.

Bunun aksine, 1989 yılında Pompidou Modern Sanat Merkezi'nde düzenlenen *Toprağın Büyücüleri* sergisinde ise bütün sanatçılara aynı ölçüde saygı duyan bir yaklaşım benimsendi. Neredeyse her sanatçı için benzeri bir bağlam kabullenildi. Ancak yine de, çeşitli şikâyetler olmadı değil. Eleştirmenlere göre, birbiriyle ilgisiz parçaları aynılaştır-



11. Paris'te 1989 tarihli *Toprağın Büyücüleri* sergisindeki yerleştirmelerden birinde, Richard Long'un duvardaki çamur dairesi, Avustralya Yuendumu Aborijin topluluğunun yer resmi üzerine asılmıştır.

makta aşırıya gidilmişti; örnekse, Richard Long'un *Kırmızı Toprak Döngüsü* toprak yerleştirmesinin, Yuendumu Aborijin sanatçılar kolektifinin toprak resminin üzerine asılmasıydı. Avrupa-dışı sanat Batılı izleyiciler için hâlâ yeterince bir bağlama oturtulabilmiş değildi. Serginin adında, alçaltıcı ve su katılmadık sanat pazar sisteminin bir parçası olmamak için "otantik" ruhsallık isteği ve şamancı yetkecilik tadında belli bir New Age gizemciliği olduğunu yadsımak kolay olmasa gerek.

Daha yakın tarihli müze sergileri daha kapsamlı bir bağlam sağladılar (bu da kimi zaman eğlenceli derecede paradoksal bir çizgiye ulaşıyor – San Francisco Modern Sanat Müzesi öğrenciler ve öğretmenler için Afrika Sanatı rehberinde bir müzeye ait olmayan nesneler sergilediklerini ciddi ciddi duyurmuştu). İşitsel-rehberler ziyaretçilerin nereye gideceğini ve nerede duracağını belirliyor, müzeler de ziyadesiyle uzun duvar metinleri, katalog yazıları, ön konferanslar ve rehberli turlar kullanıyor. Daha sonra sıra kaçınılmaz olarak hediyelik eşya mağazasındaki oyuncaklara, oyuncak bebeklere, kartpostallara, afişlere, müzik kayıtlarına, takvimlere, küpelere, hatta çöp kutularına geliyor. Sanatsal çöp kutusunun kültürel anlayışı simgelediğini söylemek çok zor!

Antropolojiye dönecek olursak

Yüksek İslami sanatta sadece güzel yazılar değil, aynı zamanda sikkeler ve halılar da var. Japonya'da kılıç, tıpkı Zen estetik ilkelerine dayanan çay kapları gibi uzun bir

zamandan bu yana büyük bir değere ve tasarıma sahiptir. Aborijinler'in bumerangları, Eskimolar'ın kayak denilen kanoları, Yorubalar'ın *ibejileri* ("ikiz" oyuncak bebekleri) "zanaat" olarak sınıflandırılabilen sanat çalışmaları arasında sayılabilir. Hiç kuşkusuz bugün müzelerde gördüğümüz Batı sanatının ürünleri için de aynı şeyi söyleyebilirdik: Yunan çömlekleri, Ortaçağ sandıkları, İtalyan seramikleri, Fransız goblenleri. Hatta ortak alanları, kiliseleri ya da mezarları süslemeleri için sipariş verilen Michelangelo'nun ve Donatello'nun heykelleri. Chartres katedralini ziyaret eden pek çok turist, katedrale estetik birliğini veren Ortaçağ inanç sistemini pek bilmiyor ya da önemsemiyor bunu. Eğer bir Zen bahçesi sanatsa, muhtemelen Kant'ın Versailles'ı sanat olarak görmesine yol açan sebepler nedeniyle değildir. Bahçelerini sizin anladığınız anlamda "sanat" olarak gördüğünüz için Zen rahiplerini tebrik etmeniz gerekmez. Onun yerine şovenizminizi ve bilgisizliğinizi sergilemiş olma ihtimaliniz de var.

Dünyadaki çeşitli kültürler aynı sanat kavramını mı paylaşır? Richard Anderson (sanat üzerine uzmanlaşmış bir antropolog ya da etno-estetikçi) dünya çapında 11 kültür üzerinde yaptığı sanat çalışmasını topladığı *Calliope's Sisters [Kalliope'nin Kız Kardeşleri]* başlıklı kitabında, bütün kültürlerde sanata benzer bir şeyler *bulabileceğimizi* söylüyor. Bazı şeyler güzel oldukları için, duyumsal biçimleri ya da yaratım becerisi nedeniyle değerli bulunur, hatta işe yaramasalar bile bunlar özenle korunurlar. Anderson'ın araştırması çağdaş kültürlerle sınırlı değildi, örneğin Aztekler de kendi öncülleri olan Toltekler'in ve Olmekler'in sanatını değerli bulmuş ve biriktirmişlerdi. Anderson, sanatın,

"kültürel açıdan belli bir anlamın beceriyle, etkileyici ve duyumsal yordama aktarılması" olarak tanımlanmasını önermektedir. Bu tanımı destekliyorum, sanırım John Dewey de desteklerdi – bu, Dewey'in sanat "bir cemaatin yaşamını yansıtır" düşüncesinin ayrıntılı haline benziyor.

Ne ki, dikkatli ve saygılı bir bakışla değerlendirilse bile, her zaman "kültürel açıdan belli bir anlamın" ne olduğunu ayırt etmek kolay değil. Bir başka antropolog, James Clifford, totem nesneleri düzenlemesinin Kuzeybatı Kıyısı Yerlileri galerisiyle birlikte İngiliz Kolumbiyası Modern Sanat Müzesi'nde (modernist soyut heykeller olarak) nasıl sergilenmeleri gerektiğiyle ilgili bir düzenleme yapmıştı. Dinsel nesneler kabile halkına verildiğinde bunların nasıl sergilenecekleri üzerine anlaşmazlıklar çıktı. Bir grup iyisi mi hiç sergilenmesin dedi. Bir tanesi açıklayıcı metinle birlikte ayrı nesneler olarak sergiledi. Bir başka grup da bunları sadece geleneksel olarak kullanıldıkları potlaç törenlerini yeniden yaratacak törensel bağlamda sergiledi.

Antropologlar, kimi zaman, üzerinde çalıştıkları kültürlerin sanat üretimini etkilerler. 1970'lerin sonunda uluslararası sanat pazarı Aborijin sanatını "bulduğu"nda, Amerikalı Eric Michaels, Avustralya Aborijin gruplarını gözlemliyordu. Aborijinler'in nokta resimleri Batılı Op Art'a, soyut dışavurumculuğa benziyordu, ancak sanatçının asıl amacı, arketip Düş Zamanı ile bağlantı kurabilmek ve bunu çağrıştırabilmek için "ışıltılı" bir etki yaratabilmekti. Michaels, Aborijin sanatçılarının çok farklı yaratıcılık nosyonları olduğunu ve pek çok Avrupalı sanatçıdan daha farklı bir iyeliğe sahip olduklarını söylüyor, ama

(...) ressamlar Avustralyalılar'la yakınlaştıkça, daha sonra da uzman komisyoncular, eleştirmenler ve sanat hamilerinin ilgisini çektikleri denizaşırı pazarlara ulaştıkça, "Papunya Tarzı" 1960'ların ve 70'lerin uluslararası resmindeki belli konulardan, özellikle New York minimalizminin aşırı basitleştirmelerinden etkilenmeye başladı.

Çalışmalarına gösterilen aşırı ilgiyle cesaretlenen sanatçılar, büyük çaplı projeler yürüttüler. Michaels araya girmekten kaçındı, bir kolektif büyük ölçekli bir proje üzerinde çalışmaya başladığında o da endişelenmeye başladı: bölgede yolculuk eden ve Papunya grubunun noktalama stilini kullanmaya çalışan bir sanatçının katkılarıyla yapımına başlanan *Samanyolu Düşleri*. Michaels böylesine "karışık" bir tarzın yaratabileceği ekonomik dalgadan dolayı



12. Meksikalı Huichol yerlisi Juventino Cósio Carrillo, ailesiyle birlikte çalışarak geleneksel boncuklu maskları üretiyor.

kaygılanmış, çünkü aşırı noktalar, kocaman temel figürleriyle resmin öyküsünü karmakarışık edebilirmiş. Michaels topluluğun bir yaşlısına "Avrupalılar'ın resme bakarken kafasının karışabileceğinden" söz etmiş. Onlar da kendi aralarında tartıştıktan sonra anormal gibi duran kısmı çıkarmışlar.

Antropolog Susana Eger Valadez de bir kabile kültürünün sanat üretimine müdahil olmuştu. 1974 yılında batı Meksika'da Huichol Yerlileri üzerinde çalışma yapmaya gittiğinde, kabilenin geleneksel sanatlarına yeni sembollerin girdiğini görünce çok şaşırmış; kadınların zarif dokumalarında arıkuşları ve mısır yerine Miki Fareler ve VW'ler varmış. Susana onları geleneksel motiflerine dönmeye ikna etmiş. Böyle de olsa, yoksul Huicholler, sanatlarını genişleyen pazarın taleplerine uyarladılar. Oaxaca ağaç oymacılarıyla bağlantıya geçmeleri bölgesel kültürel sanat merkezlerinin açılmasını kolaylaştırdı, geleneksel boncuklu adak kaplarının dışında yeni üretim biçimlerine geçtiler. Oaxacalılar oyma jaguar başlarını ve diğer hayvan figürlerini boncukla süslemeleri için Huicholler'e sattılar, böylece iki grup da bundan faydalandı. Huicholler'in geleneksel sanat biçimleri bir başka dış etkiyi de yansıtır; Dallas'tan bir koleksiyoncu yuvarlak boncukların onların tasarımlarını geliştirmelerine olanak tanıyacağını düşünmüş ve 1984 yılında Japonya'dan ve Çekoslovakya'dan boncuklar getirtmiş. Yeni boncuklara bayılan Huicholler hemen bunları kapların ve oymaların süslemesine uyarlamışlar.

Bazı Amerikan Yerlileri bugün sanatçı olarak konumlarına ve fırsatlarına ilişkin zorlu kararlar almak zorundalar. Modern çağın herhangi bir öğrencisi kadar küresel sa-

nat akımlarından haberdar olan gençler okullarda sanat eğitimi alıyor ve geleneksel sanat tarzlarını, malzemelerini ve konularını kullanmak konusunda zorunluluk ve endişe hissediyorlar. Yirmibirinci yüzyılın "ilkel" sanatçısından tarihin etkisinden kurtulması bekleniyorsa ve biz de mitik geçmişi bu nedenle değerli buluyorsak, bu işte bir iş var demektir.

Amerikalar'ın ve Avustralya'nın yerli halkları, kültürel anlamda soyutlanmış ve homojen değiller. Kaldı ki, Birinci Dünya'nın belli başlı kent merkezlerinde de çeşitli kültürel etkileri ve etnik bağlantıları yansıtan farklı insanlar yaşıyor. Bundan sonra, bu tür yeni kültürel bağlantıların ortaya koyduğu iki önemli noktaya değineceğim.

Sömürgecilik sonrası siyaset ve diaspora melezleri

Bundan önce sömürgecilik sonrası yaklaşımların müze sergilerine, turist pazarlarına ve yerel üretimi etkileyen ticarete dönüşebildiğini gördük. Yirminci yüzyılın sanat pratikleri sömürge yönetiminden bağımsızlığa geçerken dünya çapında pek çok ulusun ortaya çıkışına tanık oldu. Bu hiç kolay bir süreç değildi, kimi zaman kanlı devrim yıllarını da beraberinde getirdi. Diktatörler ve diğer siyasi güçler genellikle sanatı ezerler, çünkü sanat kültürel kökleri canlandırarak yeni ulus kimliğini yaratan bir direniş noktası sağlar.

Yirminci yüzyıl, sanatın kimi zaman keskin misillemeler ve sansürle, hatta ölümle (ya da ölüm tehditleriyle) so-

nuçlanan, güçlü siyasi rolünü anlatan çeşitli örneklerle dolu. Pek çok ünlü yazar, eserlerini hapishanede ya da sürgünde kaleme aldı. Bunun en iyi bilinen örneği, Salman Rushdie'nin *Şeytan Ayetleri* kitabına ölüm fetvası verilmesi; kitapta sömürgecilik sonrası dönemin karmaşık sorunları ortaya konmuştu. Londra'da yaşayan Hintli bir sürgün olan Rushdie sömürgecilerin dilini, İngilizce'yi kullanıyor kitaplarında. Rushdie'nin, kalın, renkli (ve zor) kitabında İslam dinine ve Hindu teolojisine yapılan göndermeler, çağdaş toplumsal (Hindistan ve İngiliz toplumları da dahil) eleştirilerle iç içe, büyülü gerçekçi sahnelerle dolu; insanlar havada patlayan bir uçaktan kazasız belasız yere inebiliyor, boynuz ve kuyruk çıkarabiliyor, zaman yolculuğu ya da kelebeklerin önderliğinde hac yolculukları yapabiliyorlar.

Kitapta Peygamber Muhammed'in ve karılarının ironik temsillerinin yer aldığı bazı bölümler Müslümanlar'ın öfkesini çekti. Tıpkı Serrano'nun *Çiş İsa*'sıyla pek çok Hıristiyan'ı küstürmesi gibi. Rushdie'ye verilen fetva (artık kaldırıldı) çok korkunç, ama bunun Batı'daki konuşma özgürlüğüne getirilen sansür gibi bir şey olduğunu sanmayın. (Bazı mollalarca yorumlandığı şekliyle) İslami yasanın benzersiz doğasını ve kapsamını yansıtan bu tehdit, ülke sınırlarını ve kurumlarını da aşıyor. Burada Rushdie'nin, incelikli, sömürge sonrası ve postmodern edebi tarzı ile İslami köktendincilik olgusu arasındaki keskin çarpışmayı görüyoruz; ki bu çağdaş ulusçulukla uyumlu olmadığı görülen imparatorluğun erken dönemlerine kadar uzanıyor. Bu olgu kompleks konularla ilişkili: İslamiyetin içindeki dinsel gruplar, uluslararası petrol endüstrisinin jeopolitikleri ve Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla oluşan uluslararası ittifak kaymaları.

Bu da vurgulamak istediğim ikinci noktaya getiriyor beni: diaspora melezleri. "Diaspora" sözcüğü, İÖ altıncı yüzyılda Kudüs'te Süleyman Tapınağı yıkıldıktan sonra dağılan Yahudiler'in durumunu anlatmakta kullanılıyor daha çok. 300 yıllık Afrika köleliği de, benzeri sömürgecilik yönetimi ve uygulamaları gibi bir başka büyük diasporaya yol açmıştır. Sanat üretiminde, kısmen küresel telekomünikasyonun yol açtığı yeni diaspora dalgaları var. Vatan topraklarının yitirildiği durumlarda cemaati bir arada tutan şey, genellikle, dinler, ritüeller, dans, şarkı ve öykü anlatma, resim ve benzeri şeyleri kapsayan kültürel gelenekler oluyor.

İnsanlar dünyanın çeşitli yerlerine gitmek istedikçe (ya da buna zorlandıkça) onların çocukları yeni, melez bir kimlik oluşturuyor. Pek çok göçmen, sanatın anahtar bir rol üstlendiği kültürel geleneklerini nesiller boyu koruyor. Düğünlerde ve benzeri kutlamalarda, atalarının törenlerde giydikleri geleneksel kıyafetleri giyiyorlar. Boston'daki İtalyan *tarantella* dansları, Londra'daki Hintli *bangor* (tarım ve hasat) dansları, San Francisco'daki Çin Yeni Yıl geçit töreni de böyle. Diaspora kültürleri yeni yordamlarda da kendilerini gösteriyor. ABD kablolu televizyonunda, sürükleyici *telenovala*'larla birlikte İspanyolca Univision ve Telemundo kanalları da var, İran ve Hindistan müzik videolarını gösteren istasyonlar da.

1980'ler, gençlerin, melez ya da "ikili-üçlü" kimlikleriyle ırkçılık ve kültürel asimilasyon gibi konuları araştırmak amacıyla sanata yönelmeleriyle kimlik siyasetine ilişkin bilinci artırdı. Afrikalı-Amerikalı sanatçı Michael Ray Charles, resimlerinde eski dergilerin ve reklamların basmakalıp tiplerini yeniden kullandığı için siyahları da beyazları da karşısına aldı. Koreli-Amerikalı David Chung,

Washington DC'de, çoğunlukla siyahların oturduğu bir mahallede, dedesinin bakkal dükkânını yeniden yarattığı bir yerleştirme düzenledi. Anahtar delikleri ve ses kayıtları, iki tarafta da etnik şüpheciliğin varlığını ortaya koydu.

Çok sayıda filmin, sömürge sonrası siyasetleri ve diaspora melezlerini yansıtmakta başarılı olduğu açıktır. Spike Lee'nin *Doğruyu Seç*'inin arka planında kentsel dinamikleri değişen modern bir kentin ırkçı ve etnik gerilimleri vardı. Hanif Kureishi'nin eleştirel *Varoşların Budası*'nda genç bir İngiliz-Hintli'nin Londra'da nasıl yetiştiği anlatılır. *Bir Zamanlar Savaşçıydılar* ve *Ağlatan Oyun*, sırasıyla Yeni Zelanda'daki Maoriler'i ve İngiltere'deki İrlanda-Siyah-İngiliz karışımını ele alarak yeni yeni ortaya çıkan siyasi-etnik-cinsel güç dinamiklerini dile getirmiştir.

Amerika'nın güneyinde, bir Afrikalı-Amerikalı ile bir Hintli genç kızın ırklar-arası gönül ilişkisini anlatan Mira Nair'in 1991 tarihli filmi *Mississippi Masala* da bir başka örnektir. Genç kızın ailesinin Uganda'da ulusal bağımsızlık sırasında –Hintliler demiryollarının yapımında çalıştırılmak üzere İngiliz sömürgeciler tarafından getirilmişti– kendi cemaatlerinden kovulmuş olmasıyla etnik arka plan karmakarışıktı. Nair'in filminde iki etnik grubun yanı sıra, genç çifti saran geniş kültürün beklentilerinin ve önyargılarının yol açtığı zorluklar da anlatılıyordu.

Sonuç

Sömürge sonrası siyasetler ve diaspora melezleri üzerine düşüncelerim, John Dewey'in, sanatın evrensel bir dil

olduğu inancına ilişkin neler söylüyor? Siyasi çalkantılarla ve kişisel kimlik üzerine karmaşık uzlaşmalarla dolu bir çağda, bir ulusun, insanların ya da kültürün sanatçıları bile sanatta anlamın ve değerin yerini belirlemede zorluklar çekebilir. Mesele şu ki, hâlâ pek çok kişi, her zaman yeni ve sık sık da tehlikeli olan şu dünyada, yurttaş ya da birey olarak önüne çıkan basit sorunları değerlendirirken sanatı temel önemde görüyor. Cemaatlerin içsel olarak farklı ve gelişmekte olduğunu anlamaya çalışırken, John Dewey'in düşüncesinin anlamlı olduğunu söyleyebiliriz: sanat "bir cemaatin yaşamını yansıtır".

Dewey'in sanat üzerine sözleri Arthur Danto'nun sanat kuramına benziyor (II. bölümde anlatıldı). Dewey sanat dilini o cemaatin ruhuna girerek öğrenmek zorunda olduğumuzu düşünüyordu. Danto da, sanatçıların, sanat olarak yaptıkları şeyin belli bir çağ ve kültür için geçerli amaçlar bağlamına dayandığını söylüyor; artık kültür, sanat olarak neyi *kuramlaştırmışsa.* Ne ki, Danto bütün kültürlerin sanatı kuramlaştırdıkları sanat dünyası gibi bir şeyleri olduğunu varsayarak, "sanatın" aşırı derecede modern ve Batılı nosyonundan da söz ediyor olabilir. Asıl sorun, eğer insanlar nesneleri duyumsal ortamda anlamlandırırken, bu, onların "sanat dünyasındaki *kuramlaştırmalarını*" belirliyorsa, Danto buna evet diyor. Bu sanat nosyonunun çeşitli kültürlere nasıl uygulanacağını göstermeye çalışırken de, kendi kültürlerinde sanat ile zanaat arasında kesinkes ayrım yapma bağlamında kuramlar tasarlayan, kurgusal bir çömlek-sepet halkı hayal ediyor – onlar belki de çömlekleri işe yarar, sepetleri sanat olarak görüyorlardır. Ancak onun eleştirileri bazı kültürlerde hiçbir ayrım gözetilmemesi üzerine kurulmuş.

Buna karşılık, Dewey'in sanata bakışı daha geniş ve açık. Bu, aynı zamanda, antropolog Richard Anderson'ın, sanat "kültürel açıdan belli bir anlamın beceriyle, etkileyici ve duyumsal yordama aktarılması"dır tanımıyla da örtüşüyor. Sadece niteleme babında birkaç ayrıntı ekledim ve şimdi üç noktayı gözden geçirmek istiyorum.

İlkin, Dewey'in bir başka kültürün sanatının doğrudan deneyimi için bize önerdiği şey etkileyici olmasına karşın fazla basit. Sanat, yaklaşımların ve dış görünüşün çok derin bir ifadesi olduğu için bir başka kültürün sanatıyla bağ kurmak, kişinin o kültürü tanımasına *yardımcı olabilir*. Ama anlık deneyim yoluyla, sanattan da kültürden de pek bir şey anlamayız. Yaşadığımız deneyim, Dewey'in "harici olgular" dediği şeyle güçlenir.

İkinci olarak, bir kültürde ya da o kültürün sanatında "bir" bakış açısı olmayabilir. Sanatın bir kültürün değerlerini yansıtabilmesine karşın, hiçbir kültür türdeş değildir ve bunun dünyadan etkilenmemesi de mümkün değildir. Kültürel değerlerin en saf görünen durumları, genellikle karmaşık etkileşim ağlarının ürünleridir. Java'da dans, Afrika'da olduğu gibi, tarihi olayların yanı sıra, daha yakın tarihli ve baskıcı sömürge yönetiminin de izlerini taşır. Sanat kültürel temastan hep etkilenmiştir. Bu ilk bakışta kaba ve türetilmiş gibi görünen taklitlere yol açabilir, ama daha sonra İznik çinilerinde ya da Inuit baskılarında olduğu gibi belirgin sanat biçimleri halini alabilir.

Üçüncü olarak, başka zamanların ve yerlerin sanatı, kişisel amaçları ya da "dehayı" ortaya koyarak, bizim galerilerde sergilediğimiz sanata dair çağdaş ölçütlerimizi karşılamayabilir. Sanat nesneleri, yararcı da olabilir, tinsel de – ya

da ikisi birden de; ya da sadece bir ritüelde ve törensel bir bağlamda değerli olabilir vs. Sanat bir grup tarafından üretilebilir. Bir bahçe ya da çay töreni, bumerang ya da tohum kabı olabilir ya da eskilerin bir maskı, kayak, bir mozole ya da sikke olabilir. Anderson'ın tanımı "... anlamın beceriyle, etkileyici ve duyumsal yordama aktarılması" bütün bu çeşitliliği kapsıyor sanki.

Bu bölümde, kültürel etkileşimin dünya çapında uzun tarihini ve bunların sanat üretimi üzerindeki sarsıcı etkisini vurgulamaya çalıştım. Yeni "küresel köy"den bu denli sık söz edildiğini duyduğumuz bugünlerde (eğer varsa) ne değişti? En büyük farklılık, VII. bölümde ele alacağım yeni medyanın ve telekomünikasyonun oynadığı role ilişkin. Bir diğeri de, büyük ölçüde gelişmiş uluslararası sanat pazarı, ki bu da IV. bölümün konusu.

IV. Bölüm

PARA, PAZARLAR ve MÜZELER

Kültürel temas, samimi bir saygıdan duygusuz ticariliğe kadar değişen biçimlerde kendini gösterebilir. Sanat ve para, başta müzeler olmak üzere pek çok kurumda bir araya geliyor. Müzeler koruyup topluyor, halkı eğitiyor ve sanatın değerine ve niteliğine ilişkin standartları belirliyor – ama bunlar kimin standartlarıdır ve bu nasıl yapılır? Müzeler hangi nedenlerle gelişir ve bize değişen sanat kuramları hakkında ne anlatır? Bu bölümde sanat ve eğitim konusunda sivil, ticari ve ruhsal değerler arasındaki ilişkiyi ele alacağım.

Küçük kasabalarda bile bir sürü müze var. Santa Fe'de örneğin Güzel Sanatlar Müzesi, Uluslararası Halk Sanatı Müzesi, Yerli Sanatları ve Kültürü Müzesi ve Georgia O'Keeffe Müzesi var. Dünya çapındaki müzeler, azınlık sanatçılarını, kadınları ve sıradan insanları ("halk sanatı"na el sanatları, oyuncaklar, hatta model trenler bile dahil) tanıtan daha geleneksel kurumlardan hiç farklı değil. Yakın tarihli bu müzeler, sanatla antropolojiyi ve sosyolojiyi birleştiriyor. Yerli Sanatları ve Kültürü Müzesi'ndeki sergiler "araştırma,

akademik çalışmalar, sergiler ve eğitim konusunda aktif rol oynayan, Yerli küratörler, okuyucular, sanatçılar, yazarlar ve eğitimciler ile işbirliği içinde" düzenleniyor.

Müzeler ve milyonlar

Pek çok Avrupa ve Asya müzesi kraliyet koleksiyonlarından doğmuştur; örneğin Paris'te Louvre, Madrid'de Prado, Tayvan'da Ulusal Saray Müzesi, Kyoto'da Ulusal Müze ve Petersburg'da Ermitaj. Bazı müzeler, önemli yerel arkeolojik buluntuları sergiler, Yunanistan'daki Olympia ve Delphoi yakınlarındaki müzeler gibi. Daha yakın tarihli müzeler, yeni ulusun kültür şampiyonu olarak kendi imgesini güçlendirmek amacıyla ulusal başkentlerde kurulmuştur; Canberra, Johannesburg, Washington, Ottawa. Bazı müzeler yerel üretime bağlı koşullardan doğmuştur; Lizbon'daki Seramik Müzesi gibi. Bazı müzeleri belli bir sınıfa sokmak zordur, çünkü bunlar bölgesel, sanat, bilim ve tıp tarihini bir araya getirirler; örneğin İsveç Uppsala'daki Gustavanum Müzesi.

Müzeler bir sanatçının mekânla özdeşleşmesini yansıtabilir. Georgia O'Keeffe çalışma hayatının büyük bölümünde New Mexico'da yaşadı ve hayal gücünü ateşleyen pueblolar, çölün uçsuz bucaksız gökleri, çiçekler ve beyaza kesmiş hayvan kemikleri oldu. Monet'nin Giverny'deki evi ve bahçeleri, Amsterdam'daki Van Gogh Müzesi, Pittsburgh'daki Andy Warhol Müzesi gibi tek bir sanatçıya yönelik müzeler de var. Bazı müzelerin inşa edildiği yerler tesadüfen seçilmiş. Santa Fe'deki Halk Sanatı Müzesi Alexander Gi-

rard'ın zengin, tutkulu ve sadık koleksiyonundan ortaya çıkmıştı, özel İslami sanat koleksiyonuna dayanan Kuveyt'teki Tareq Rajab Müzesi gibi. Petrolcü J. Paul Getty ise Villa Müze'yi Malibu'daki arazisine yaptırdı.

Eski müzelerin çoğu herkese hitap ediyordu, ama yeni sezon müzeler daha fanatik sanki. Kadınlar için Ulusal Sanat Müzesi, Afrika-Amerika Sanatı Müzesi, Yahudi Müzesi, İspanyol Müzeleri, bunlar "kabileye özgü" müzeler olarak anılıyorlar. Sanki bütün gruplar kendi sanat müzelerine sahipler (sahip olmak istiyor gibiler). Arthur Danto, "Müzeler ve Susamış Milyonlar" başlıklı makalesinde, müzenin "küçük gruplara bölünmesi"nden söz ediyor. Azınlık grupları yeni müzelerin gerekli olduğunu söylüyor; çünkü onların sanatçıları, beğenileri ve değerleri ana-akım müzelerinde temsil edilmiyor. (Aynı kişiler düşünür David Hume'un "eğitimli insanın beğeni standardı"nın kısıtlı kültürel normları yansıttığını da öne sürebilirlerdi.) Buna karşılık, eski müzeler koleksiyonlarını ve izleyicilerini genişletmeye çalışıyor. Açılışlarda yaylı çalgılar dörtlüsü yerine, Afrika davulcuları ve dansçılarıyla, azınlık sanatıyla gösteriler düzenlenleniyor. Ne ki, sanat müzeleri, hâlâ seçkinci kurumlar olarak görülüyor. Avrupa çapında ve Kuzey Amerika'da müzeye gidenler nüfusun yüzde 22'sini aşamıyor ve bu grup da yüksek eğitim ve gelir düzeyine doğru daralıyor.

Beğeni ve ayrıcalık

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu, beğeniyi, sosyo-ekonomik sınıf ve "akademik anapara" ile ilişkisini dikkate

alarak araştırmıştır. Bourdieu'nün amacı, "estetik hoşlanmanın sebeplerini belirleyen (...) sınıflandırma sistemlerinin temelindeki toplumsal sınıfların yapısını araştıran Kant'ın yargı gücünün eleştirisinde ele aldığı eski sorulara bilimsel bir yanıt" bulmaya çalışmaktı. *Distinction: A Cultural Critique of the Judgement of Taste [Ayrım: Bir Beğeni Yargısının Kültürel Eleştirisi]* kitabında belirttiği gibi, ortaya çıkan sonuçlar, özellikle sınıf belirleniminin bir ulustan (Fransa) diğerine genelleştirilmesinin kolay olmaması nedeniyle karmaşıktır. Ne ki, Bourdieu sınıf ile sanat, müzik, sinema ve tiyatro tercihleri arasındaki belirgin bağlantıları ortaya koymuştur. Sözgelimi, daha aşağı sınıfa mensup kişiler, yüksek ekonomik, meslek ve eğitim düzeyindekilere göre klasik bestecileri daha az beğeniyorlarmış. Benzeri formatlar insanların avangard ya da bağımsız "sanat" filmlerindeki tercihlerine yönelik çalışmalarda da tekrarlanmıştı. Bourdieu şöyle özetliyor: "Beğeni sınıflara ayırır, sınıflandıranı da sınıflandırır."

ABD'de, halk, sınıfların varlığını ve önemini kabul etmeye yanaşmaz. Ama farklılıklar bilinir ve *Pretty Woman* gibi Hollywood filmlerinde bile vurgulanır. *Pygmalion*'un güncel versiyonu olan film, başarılı iş adamı (Richard Gere) ile tanışıp evlenen güzel sokak kadınının (Julia Roberts) sınıf atlamasını anlatır. Varlıklı ve zarif kahraman, cak cak sakız çiğneyen sokak kadınına, nasıl giyinmesi, nasıl konuşması, nasıl yürümesi gerektiğini öğretmekle kalmaz, ona bir de hayatta ince şeylerden zevk almayı öğretir – opera gibi. Filmlerde operadan zevk almak üst sınıf statüsünün bir göstergesidir, country-western müzik tercihi ise tam tersinin – o kişinin çalışan ya da işçi kesiminden olduğunun.

Sanatsal beğeni, kısmen *The Nation* dergisi tarafından desteklenen, Vitaly Komar ve Alexander Melamid gibi sanatçılarca da araştırılmıştır. İki sanatçı da, şaka yollu, "Amerika'nın (ya da Çin'in ya da Kenya'nın) *Görmek İstediği Resim*" başlığını taşıyan şeyi yaratmıştır. Yaptıkları araştırmalar şaşırtıcı küresel benzerlikleri ortaya koyuyor: soyut sanattan ve sarımsı yeşil renkten hoşlanmama, mavi renge ve gerçekçi manzaralara ilgi duyma. Amerikalılar'ın sanat denince akıllarına gelen resimde, vahşi bir hayvan ve tarihi bir konu vardı ve bu, mavi rengin hâkim olduğu (tamı tamına yüzde 44) bir su ve dağ manzarasıydı. Ortaya çıkan şey biraz tuhaftı: sakin bir manzaranın ortasında dikilen George Washington, geniş bir nehir kıyısında kaybolmuş gibi durmaktadır, yakınlarda da bir geyik vardır!

Ismarlama resmin bir başyapıt olmayacağı belli. Ama Bourdieu'nün "düşük" zevk diyeceği, geniş kitlelerin ilgisini çeken popüler ve kaba şeyin –Clement Greenberg, herkesin bildiği gibi *kitsch* demiştir– dümen suyuna giden başarılı sanatçılar da yok değildir. Kitsch'in en eski örneklerinden biri Norman Rockwell'in, küçük kasaba yaşamını ve bir araya gelmiş mutlu aileleri anlatan *Saturday Evening Post* kapakları olurdu. Son dönemde de kendini "Işığın Ressamı" ilan eden (tescilli) Thomas Kinkade çıktı ortaya. Kinkade'in resimlerinde, izleyiciyi, parlak sarı pencereleriyle sevimli bungalovlar ve beyaz kiliseler selamlıyor. Köpük köpük dalgaların vurduğu sahillerin kıyısındaki evler, güllerle sarılmış çitlerle çevrili. Kinkade'in imajları çeşitli pazarlanabilir formatlarda üretiliyor; sınırlı sayıda basılmış yedi dizinin yanı sıra, takvimler, goblenler, kahve kupaları, kırtasiye ürünleri ve tescilli kartlar

gibi. Bu kitsch ürünler, ortalama yıllık kazancı 80.000$ civarında olan yüksek gelirli kişiler tarafından izleniyor ve satın alınıyor, ABD çapında galerilerde yer alıyor, televizyonlarda reklamı yapılıyor, hatta New York borsasında alıcı buluyor.

Entel beğenisi ya da kitsch olarak sürrealizmden ve Tiffany lambalardan siyah kadife üzerine parlak renklerle Elvis resimlerine ve soytarı giysilerine bürünmüş küçük çocuklara kadar uzanan diğer popüler sanat örneklerini de sayabiliriz. Halk kaba kitsch ile yabancı avangard çalışma arasında seçim yapamıyor mu gerçekten? *İlla ki* Thomas Kinkade'in köyleri ya da Damien Hirst'ün köpekbalığı mı olmak zorunda? Müzeler, eğer izleyicilere hitap etmek ve "kabileye özgü" tercihleri gözetmek istiyorsa, "Eski Usta-lar"ın kalitesine de, daha yeni avangard "gizemli" sanata da bel bağlamak zorunda değildir.

Müzeler ve halk

İlk halk müzesi 1793 yılında Louvre'un ulusallaştırıldığı Devrim'den sonra Fransız monarşisinin devrilmesiyle oluşturuldu. Londra'daki Ulusal Portre Galerisi ve ABD'deki Ulusal Sanat Galerisi gibi daha sonraki müzeler özel koleksiyonların bağışlanmasıyla kuruldu. British Museum gibi bazı Avrupa kurumları ilk kurulduğu yıllarda çok sınırlayıcıydı, referanslar istiyor, sadece "centilmenler"in ziyaretlerini kabul ediyordu. Ancak, 1881 yılında açılan Londra East End'deki Whitechapel Resim Galerisi gibi halkın da sanata ulaşabilmesi için alternatif girişimlerde bulunuldu.

Müze, belli ki, kentin adı kötüye çıkmış döküntü mahallesinde kentsel yenileşmeye adanmıştı.

Müzeler ulusal kimliği desteklemiş ve ulusun gücünü simgelemiştir. İngiltere'nin ve Fransa'nın büyük müzeleri, Antik Yunan, Asur ve Mısır hazinelerinin arkeolojik kazılarını –kimilerine göre "ganimetleri"– sergilemektedir. (Yunanistan Parthenon'un frizlerinin parçası olan Elgin Mermerleri yüzünden hâlâ İngiltere'yi sıkıştırmaktadır.) Yeni Dünya'nın yurttaşları, görkemli klasik geçmişi yeniden canlandırarak genç demokratik ulusları meşru kılmaya çalıştılar: hem Avustralya'da Sydney, hem de Washington'da Washington DC müzeleri, klasik kubbesi ve sütunlarıyla Yunan tapınağına benziyordu. "Ulusal" sanat hazinelerinin varlıklı yabancılara satılması üzüntüyle karşılandı. Getty 1932 yılında önemli bir Rembrandt portresi olan *Marten Looten*'ı satın aldığında Hollandalılar öfkeden kudurmuştu (ki o zaman II. Dünya Savaşı'nın uğursuz önsezisiyle fiyatlar düşmüştü). Danto'nun, başlığında "susamış milyonlar" yer alan, "kabileye özgü" müzeler üzerine makalesi, Henry James'in romanı *Altın Kâse*'ye gönderme yapıyordu; kitapta varlıklı bir Amerikalı, Avrupa sanatını toplayarak "susamış milyonlar"ı uygarlaştırmak üzere kendi ülkesindeki müzeye götürüyordu. Bu kurgu, sadece Henry James'in hayal gücüyle ortaya konmuş bir yaratım değildi. Kuzey Amerika'nın ilk müzeleri 1870'lerde kuzeyin kültür, endüstri ve hükümet merkezlerinde (Boston, New York ve Chicago) kısmen de çalışan sınıfları ve kentteki göçmenleri aydınlatmak amacıyla zengin kişiler tarafından kurulmuştu.

Aynı "uygarlaştırma" ülküsü, yirminci yüzyılın ilk yarısında kurulan Ulusal Galeri için de geçerliydi. Başkan

Hoover döneminde Hazine Bakanı olan Andrew Mellon, yabancı diplomatlar kente gelip "ulusal galeri"yi görmek istediklerinde utançtan yerin dibine girmişti. Mellon, Samuel H. Kress gibi bağışçılardan uygun koleksiyonlar toplayarak müzeyi kendi koleksiyonuyla (1937 yılında açıldı) kurdu. Galerinin ilk müdürü olan David Finley, II. Dünya Savaşı sırasında açıldıktan sonra kenti ziyarete gelen askerlerle dolan müzenin uygarlaştırıcı etkilerini anlattı ("kışları sıcak, yazları serin, güzel bir kafeteryası, ayrıca hoş resimleri var"). Müzenin geniş galerileri ve yeni bir uygulama olan



13. Malibu'da J. Paul Getty Villa Müzesi (burada avludan bakışla görülüyor), bir antik Roma zevk sarayının özenli bir yeniden yaratımıydı.

sanat röprodüksiyonlarının satışı gibi ücretsiz pazar günü konserleri de askeriyenin sıradan kadınlarına ve erkeklerine güzelliğin ve kalitenin değerini anlatmayı amaçlıyordu.

Şurası açık ki, varlıklı Amerikalı sanayicilerin sanat koleksiyonu yapmalarındaki amaç kendi kültürel değerlerini eski Avrupa aristokrasisine gösterebilmekti. John Dewey'in 1934 yılında belirttiği gibi, "Genel olarak söylemek gerekirse, örnek koleksiyoncu örnek kapitalisttir. Daha yüksek kültür evreninde tutunduğunu gösterebilmek için resim, heykel ve sanatsal *ıvır zıvır* toplar, tıpkı ekonomik dünyadaki varlığını hisse senetleri ve değerli kâğıtlarla ortaya koyduğu gibi." J. Paul Getty'nin 1976 tarihli otobiyografisi *As I See It*, Getty'nin Avrupa kraliyet saraylarının sanatına nasıl tutkun olduğunu acıklı bir biçimde göstermiştir. Onun bütün koleksiyon öyküleri ödediği miktarla ilgilidir. Bir biyografi yazarı şöyle anlatıyor; koleksiyonunu toplamasına yardım eden kişilere göre, Getty kelepir olduğuna inanırsa resmi almak istermiş. "Resmin kökenini anlamak için X-ışınlı görüntülerini inceler, eğer santimetre karesi pahalıya patlayacaksa satın almak istemezdi."

Getty'nin Malibu'daki Villa Müze'si Napoli Körfezi'ndeki Herculaneum'dan, soylu bir Romalı'nın zevk sarayı gibi yapılmıştı. Hatta, "Getty Petrol Şirketi'ni imparatorluğa, kendimi de Sezar'a benzetmekten ne rahatsız oldum ne de çekindim," diyen Getty, eski hayırseverler gibi kitlelerin yaşama koşullarının iyileştirilmesinden söz etmiştir: "Yirminci yüzyıl barbarları sanata sevgi duymadıkça, bunun değerini bilmedikçe kültürlü ve uygar olamazlar." Ne ki, Getty otobiyografisinde, müzesi ve vakfı sayesinde elde ettiği gözle görünür vergi indirimlerinden bahsetmemiştir.

En son varlıklı sanat yatırımcıları, reklam ve bilgisayar yazılımı gibi yeni yüksek yatırım alanlarının kodamanlarıdır. Reklam direktörü Charles Saatchi, çağdaş sanat trendlerinde başat bir oyuncudur. *Genç İngiliz Sanatı: Saatchi'nin Onyılı* kitabında Saatchi'nin faturaları, desteklediği (Damien Hirst gibi) tartışmalı sanatçılardan daha kabarıktı. Bu devasa kitapta (600 küsur sayfa, 125$), tam renkli resimlerin ve makalelerin yanı sıra, fuşya renkli büyük sayfalarda, *Duyum* sergisinin yaratıcısının dehasını yeren ve öven yazılar da vardı. Başlıklar, "Saatchi'yle Başımız Belada" diye haykırıyor ya da "Saatchi Albenisini mi Yitirdi?" diye soruyordu. Ancak iki temel konu ortaya çıkmıştı, öyle ki bu kitap, "Gerçek İngiliz" ve "İngiltere Mükemmel" gibi sloganlarla bir ulusu, reklamcının 100 eseri İngiliz Sanat Konseyi'ne nasıl bağışladığının sık sık tekrarlanmasıyla da bireyi içine alan bir girdaba dönüştü.

En sonunda, dünyanın yeni en zengin adamından – Microsoft'un kurucusu, milyarder Bill Gates– söz etmeden geçemeyiz. Gates, başat fotoğraf koleksiyonlarını satın aldı, Leonardo'nun önemli eseri olan *Leicester Kodeksi*'nin de sahibi. 1989 yılında kurulan yan şirketi Corbis; Louvre, Ermitaj, Londra Ulusal Galerisi ve Detroit Sanat Enstitüsü'nde yer alan sanat eserlerini yeniden üretebilmek için telif haklarına 100 milyon dolar'ın üzerinde para ödedi. Corbis 1997 yılında bir milyon imajı dijital ortama aktardı. En nihayetinde, asıl amaç, sanatı insanların evlerine götürmekti; yeni, süper-düz ekranlara yansıtılan yüksek çözünürlüklü imajlar biçiminde. Söylentiye bakılırsa, Gates, bu tür sistemleri kullanarak mülti-milyon dolar'lık evine gelen konukların odalarındaki sanatı kendi zevklerine göre düzenle-

melerini sağlamanın yollarını arıyormuş. Ancak Corbis şimdilik, ekran koruyucu, arka plan imajı ve elektronik kartpostal biçiminde "Ermitaj'ı ve Louvre'u masaüstüne koyuyor", ayrıca daha geleneksel baskı ve afiş seçenekleri de var.

Hayırseverlerden şirketlere

Yaklaşık 1965 yılından bu yana müze fonlarının kaynağında belli bir değişim var ve bunda hayırseverlerin payı giderek azalıyor; 1992 yılında kültür ve sanatın desteklenmesi için şirketler tarafından 700 milyon dolar civarında bağış yapıldı. Müzeleri maddi olarak destekleyen ilk şirketler, "kültür"ü destekleyerek kötü imajlarını değiştirmeye çalışan sigara ve petrol şirketleriydi. Şirket kaynağının ortaya çıkışı, sermayedarların "verdiklerine bolca karşılık alacaklarını" düşündükleri "bomba gibi" sergilerin yükselişiyle örtüşüyor. *Tutankamon'un Hazineleri*, *Pompei* ve *Romanovlar'ın Mücevherleri* gibi görkemli sergiler, geniş halk ve orta sınıf beğenisini hedefliyordu. Ne ki, eğer şirket bir sergiye maddi destek verirse, müze müdürleri ve küratörler kendilerini hangi tür sanatın sergilenip hangisinin sergilenmeyeceği konusunda sınırlanmış hissedebilirler. Metropolitan Sanat Müzesi'nin müdürü Philippe de Montebello, müze dünyasında "gizli bir sansür –otosansür– biçimi"nin varlığından söz ediyor.

Yabancı şirketler de uluslararası ilişkilerin ve ticaretin tekerleklerini yağlamak için sanat sergilerini destekliyor. Türkiye, Endonezya, Meksika ve Hindistan'dan eserlerin yer aldığı önemli şovlar, Brian Wallis'in gayet anlamlı bir

başlık taşıyan makalesinde açımlanmıştır: "Ulusların Satışı: Uluslararası Sanat Sergileri ve Kültürel Diplomasi" Hükümet destekli sanat kredileri, yatırımlar ve makul dış ilişkiler siyaseti güderek, bir ulusun imgesi, onun denizaşırı reklamını yapmak için kullanılabilir. Wallis şöyle diyor: "Bağımsız uluslar geçmiş zaferlerini ortaya koyup, kalıplaşmış farklılıklarını vurgulayarak ulusal imajlarının klasik versiyonlarını etkileyici kılmak mecburiyetinde kalmıştır."

Müzelerin değişen amaçları

Sanat müzelerinin değerlerine ve amaçlarına meydan okuyabilmek için maddi desteğin değişen kalıpları, "kabileye özgü" grupların rekabetçi talepleriyle birleşti. Düşünür Hilde Hein, müzelerin asıl işlevlerini tanımlarken, onların içinde bulundukları durumu bir açmaz olarak değerlendirmiştir: değerli *nesnelerin* depolandığı ya da ilgi çekici *deneyimlerin* yaşandığı bir yer. Akademik çalışma ve gerçek nesneleri koruma amacı, yerini, sanal deneyimlere yapılan vurguyla, teatralliğe ve duygusal hitabete bıraktı. Müzeler, çılgın sunum biçimlerini benimsedikçe, işitsel kayıtlar, düğmeler ve videolarla donatılmış şık teşhirler ve mega hediyelik eşya dükkânları ve benzerleriyle donandıkça, Disneyland tarzı eğlence mekânları gibi dekore edildi. Diego Rivera'nın 1999 yılındaki başat sergisinde, dükkânda sadece her zamanki gibi sanatçının kartpostalları, afişleri ve kataloğu değil, aynı zamanda bütün bir "Meksika" *mercado*'su vardı: oyuncaklar, Oaxaca ağaç oymaları, küpeler, küçük piñatalar ve diğer ıvır zıvırlar.



14. Vincent Van Gogh'un *Süsenler*'i (1889) 1987 yılında bir Japon koleksiyoncuya 53,9 milyon dolar'a satıldı. Resim bugün Getty Koleksiyonu'ndadır.

Müzeler sanatsal değerin klasik seviyesini belirleyen temel öneme sahip çağdaş kurumlardır. Geçtiğimiz yıllarda, müzelerin fiziksel düzenlemelerinin –ya da "müze teşhir politikaları"nın– bu değeri nasıl etkilediğine giderek daha fazla önem verildiğini gördük. Centre Pompidou (Beaubourg) bu konuda bir öncüydü ve kafeler, restoranlar, kitabevleri, tiyatrolar ve bir film bölümü gibi ek mekânlarla farklı gruptan izleyicileri kendine çekti.

Şurası açık ki, müze teşhirleri sanat eserlerinin algılanmasını etkiliyor. Kitabın bir önceki bölümünde, antropolog James Clifford'ın, Kanada'nın kuzeybatısındaki çeşitli müzelerin sergileriyle Kwakiutl sanatına farklı yorumlar ve değerlendirmeler getirdiğini görmüştük. Küratör Susan Vogel 1988 yılında Afrika Sanatı Merkezi için New York'ta düzenlediği *Sanat/Yapıntı* başlıklı sergide kullandığı farklı sergileme yöntemleriyle ziyaretçilerin sanat ile sanat-olmayan arasındaki ayrımlar üzerinde düşünmesini amaçlıyordu. Masklar ve totemler spot ışıkla aydınlatıldı ve "yüksek modernist sanat" yaklaşımıyla yalıtıldı, daha sonra, doğal "insan dioramaları"ndaki insan figürü modelleriyle ya da antropoloji müzelerinde olduğu gibi bir arada sergilendi. Teşhir yöntemleri, sıradan ve basit bir balıkçı ağı gibi bir şeye yüksek sanat değeri atfedilmesine yol açarak, izleyicinin algısını değiştirmişti.

Bir müze ziyaretinin haleti ruhiyesi *nasıl olmalıdır*? Pikniğe, okula, alışverişe ya da kiliseye gitmek gibi bir şey midir bu? Bugünün sanatında her şeyi para mı belirliyor, bundan kaçmak olanaksız mı? Sanat pazarındaki patlamaya ve bundan kaçınmaya yönelik sanatsal girişimleri ele alarak bu konuyu kapatacağım.

Sanat ve para üzerine yazılan hiçbir bölüm, müzayedelerde, özellikle de 1980'lerin bolluk yıllarında ödenen astronomik rakamlardan söz etmeden tamamlanmış sayılmaz. 1987 yılında Van Gogh'un eserlerine biçilen fiyatlar dünyanın dudağını uçuklatmıştı: *Süsenler* 53,9 milyon dolar'a, *Günebakanlar* 39,9 milyon dolar'a satıldı. Sanatçının, yaşarken eserlerini satamadığı için yaşadığı hayal kırıklığı ve yoksulluğu düşünüldüğünde ortaya çıkan tablo bir hayli düşündürücüdür. *Mona Lisa* gibi bir eserin "paha biçilemez" olduğu düşüncesi, (önünde birkaç saniye dikilebilecek kadar şanslı olunduğunda bile) onun sanat olarak görülmesini ve değerlendirilmesini engeller. Acaba Van Gogh'un çalışmalarını devasa dolar işaretleri olarak değil de sanat olarak görebileceğimiz bir gün gelecek mi?

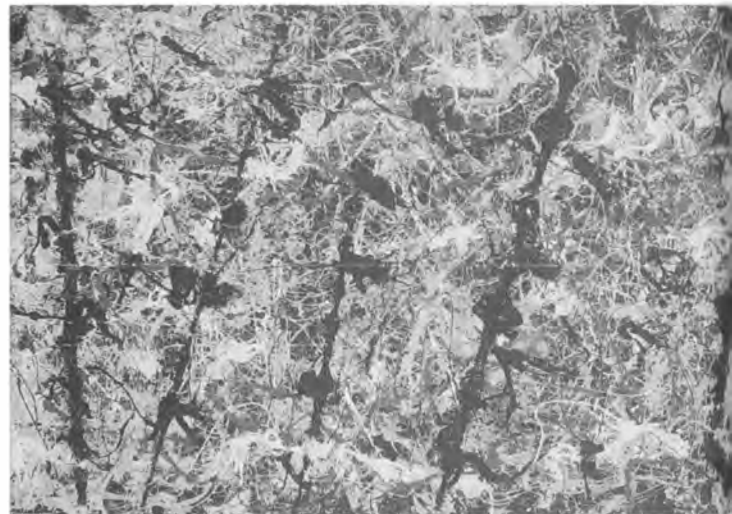
Müzeler kimi zaman bizim paraya duyduğumuz ilgiden faydalanıyor. Avustralya'daki Ulusal Sanat Galerisi'nin 1995 yılından kalma üyelik reklamı yapan broşüründe, müzenin Jackson Pollock'un *Mavi Akslar* resmini satın almasından kaynaklanan tartışmaya değinilmişti. Broşürün kapağında, büyük puntolarla resmi yeren bir başlık vardı: "Bunu Ayyaşlar Yaptı!" Ne var ki, müze (ve muhtemelen üyeleri) asıl bombayı içeride patlatmış. "Dünya şimdi onun 20 milyon dolar'dan fazla olduğunu düşünüyor, ama 14,50 dolar'a sizin olabilir (yani üyelik ücreti karşılığında)." Bu çekiciliğe kapılan yeni müze üyesi, *Mavi Akslar*'a sanatsal değeri için bakabilecek midir gerçekten?

Müzeler sanat pazarının bugünkü öyküsünün sadece bir kısmını anlatıyor, çünkü dünya çapında varlıklı koleksi-



15. Avustralya Ulusal Galerisi'nin üyelik broşüründe, müzenin Jackson Pollock'un *Mavi Akslar* (1952) resmini satın almasına ilişkin tartışma konu alınmış. Ayrıca iç sayfaya da bakın.

Now the world thinks it's worth over $20 millio



The Australian National Gallery in Canberra has, without question, the finest modern art collection in the Southern Hemisphere. And Blue Poles

person that you are, an opportunity for a modest philanthropic gesture. Please don't. The advantages that Membership offers are a bargain in

4. Free bi-monthly magazine. Full of useful articles on works in the National Collection and news of forth coming Gallery exhibitions and special

SPECIAL LIM
SIX MONTHS FR
ACT N

n. And it's all yours from $14.50*

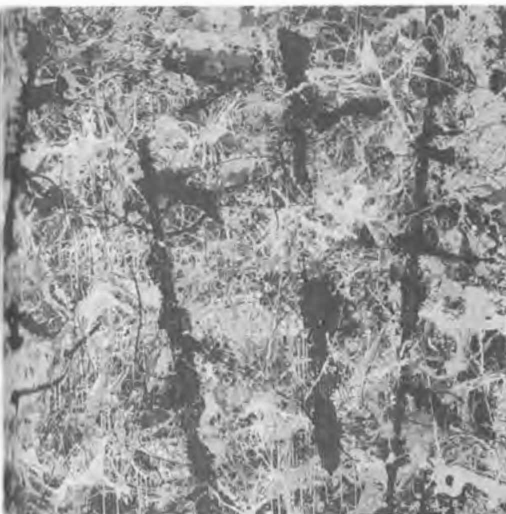
see such a representative collection of Aboriginal and Australian art from its earliest beginnings to the present.

Nowhere else will you see such a collection of art from Oceania, Africa and the Americas.

Nowhere else will you see such a comprehensive range of media: photography, film, graphic arts, theatre art and fashion, worldwide.

Nowhere else will you see a collection that so wonderfully represents the achievements of 20th Century art.

And, to encourage you to get the most out of this national treasure house, we are making an extraordinary offer to new Members which you will find in this brochure.



JACKSON POLLOCK Blue Poles 1952

10. Five free Guest Passes (worth $15) each year.

11. Automatic invitations in your State to the Australian National

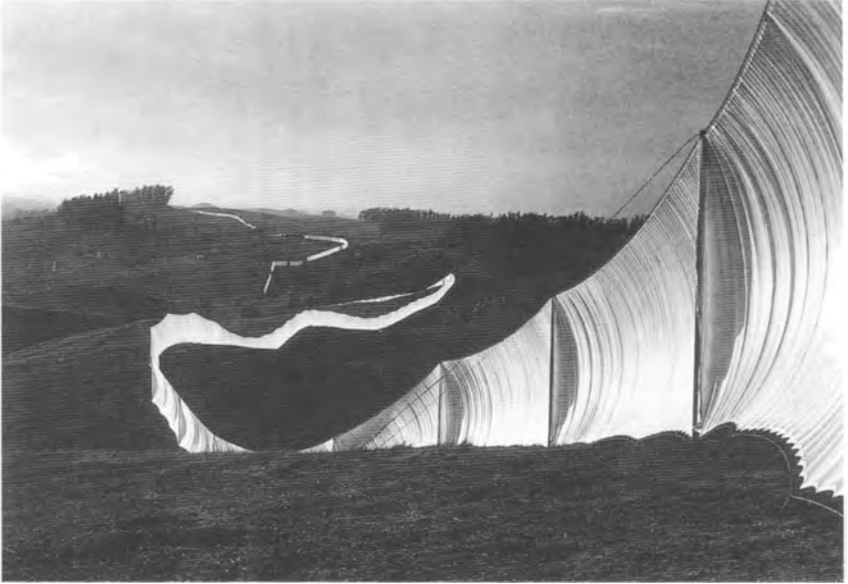
many different and always attractive holiday package offers.

These benefits are available to Members only, at any Thomas Cook

HIGHER LEVEL MEMBERSHIP BRINGS NEW BENEFITS.

You'll notice that Higher Level Membership is also available.

IITED OFFER
E MEMBERSHIP
OW!



16. Christo ve Jeanne-Claude *Sürekli Bariyer, Soncma ve Marin vilayetleri, Califomia*, 1972-1976: çiftin, doğal manzaraları bozan kısa ömürlü ama güzel müdahalelerinin bir örneği.

yoncular daha fazla alım gücüne sahipler. Charles Saatchi, beklenmedik alım satımlarda bulunarak genç ve moda sanatçılar için pazarı yönlendirmekle suçlanmıştı. "İngiliz kökenli" genç sanatçıların katıldığı *Duyum* gibi tartışmalı sergilere verdiği destek nedeniyle eleştirilen Saatchi, serginin reklamını yaparak kendi galerisindeki eserlerin fiyatını yükseltmişti.

Bir sanatçı, trendlerdeki belirsizlik ve yanar dönerlik düşünüldüğünde sanat pazarından nasıl kaçabilir ya da bununla nasıl baş edebilir? Kimileri, yontarak ya da resmini yaparak, hatta bazen çalışmalarında gerçek para kullanarak, konu olarak parayı seçiyor. Yerleştirme sanatçısı Ann Hamilton, 1989 San Francisco Capp Street Galerisi'ndeki oda ölçeğindeki büyük çalışması *Yoksunluk ve Aşırılık*'ta istiflemek ve değer gibi karmaşık kavramları çağrıştıracak biçimde, rengini ve ışıltısını vurgulayarak binlerce peni'yi –tonlarcasını– balla kaplamıştı. Sanatçı J. S. Boggs, ABD paralarının gerçekçi kopyalarını yaparak hayatını kazanıyor – ama paranın bir yerinde onun sahte olduğunu da belirtiyor. Boggs'un yeteneği, sözgelimi bir kafede ödeme yaptığında insanları kandırmaya yetecek denli hayranlık uyandırıcı. Boggs daha sonra harcamalarını karşılayacak patronlar buluyor, sonra da hepsini parayla ödediği orijinal faturalarla birlikte sergiliyor. Boggs'un bir sanatçı olarak konumu kalpazanlarla uğraşan mali polisin baskınlarından paçayı sıyırmasına olanak tanımıyor pek.

Bazı sanatçılar, yerleştirme ve gösterim sanatı gibi hazır paketler halinde satışa sunulmayan, alternatif biçimler arayarak pazarı es geçmenin yollarını arıyorlar. Vur kaç taktiğiyle tanınan graffiti sanatçıları galeri sistemini bütünüyle

reddetmiş gibiler. Ne var ki, bunların arasında Jean-Michel Basquiat ve Barry McGee gibi şöhret kazanmış olanlar, eserleri pazarlanabilir olduğunda sisteme yakalanıyorlar. McGee, sokak çalışmalarıyla, galeride "Twist" adıyla imzaladığı satılacak eserler arasına ince bir çizgi çekmeye çalışıyor. Eserleri San Francisco'dan Minneapolis'e, São Paolo'ya kadar uzanan galerilerde sergilendi. McGee'nin bir zamanlar söylediği bir sözü sanat sergisinin kataloğunda okuduğumda, galerinin camları için aklımdan kötü şeyler geçirmedim değil: "Şimdiye kadar gördüğüm en güzel, en büyüleyici sanat eseri pencere camına savrulmuş bir taştır belki de."

Alman sanatçı Hans Haacke ticarileşmeyi ve sanat sergilerinin kurumsal desteğini çalışmalarının merkezine almış durumda. Haacke'nin yalın ve ciddi sergileri, dünyanın sorunlu bölgelerinde korkunç etkinliklerde bulunan Mobil ve Cartier gibi şirketlerce ayağınıza kadar getirilen kültürel sponsorluğu bir arada kullanıyor. Sözgelimi, Haacke 1983 tarihli projesi *Voici Alcan*'da, Alcan Şirketi'nin logosunu, şirketin destek verdiği opera prodüksiyonlarından ünlü sahnelerle çerçeveleyip, benzeri bir "reklam tarzıyla", ölen Güney Afrikalı özgürlükçü lider Stephen Biko'nun yüzünün yakın çekim grafiğiyle bir arada kullanmıştı. Haacke'nin karanlık emlak ilişkileri olan varoş patronunu kovuşturmayı amaçlayan çalışması, New York Guggenheim Müzesi'nde 1971 yılında planlanan açılışından altı hafta önce iptal edildi. Söylentiye göre mülk sahibinin bir tanıdığı, planlanan sergiyi iptal eden komitedeymiş.

Burada, McGee söz konusu olduğunda asıl üzerinde düşünülmesi gereken, sistemin genellikle en sert eleştirileri bile tüketme çabası. Benjamin Buchloch, Şubat 1988 ta-

rihli *Art in America* dergisinin 16 sayfalık kapak makalesinde Haacke'ye övgüler yağdırdı. Buchloch uzun bir dipnotta, –sanatçının giderek artan ününe ve pazarlanabilirliğine karşın– Haacke'nin "marjinalleştirildiği" üzerinde ısrarla durdu. Haacke'nin eserlerinden biri geçtiğimiz günlerde Christie's'in bir açık arttırmasında, Buchloch'un da bildiği gibi "90.000 milyon dolar'ın biraz üzerinde, hayli etkileyici bir rakama satıldı." Bu mali sarakaları (ve Buchloch'un sanatçının "estetik otonomi ve zevki" nasıl reddettiğine ilişkin zorlamalı düşüncesini) bir yana bırakırsak, ben şahsen Haacke'nin işlerini çok didaktik ve sıkıcı buluyorum. Ayrıca kalıcı da değil, kaldı ki bağlam değiştiğinde vurucu gücünü kolayca yitirebilir. Goya'nın *3 Mayıs 1808 Katliamı* gibi görsel bakımdan güçlü bir çalışması dönemin siyasi sahnesi değişmiş olsa da bizi etkilemeyi sürdürüyor. Öte yandan Haacke'nin bir dizi panoda sergilenen öğretici duvar yazılarının bunu yapacağına kesin gözüyle bakılamaz.

Sanattan nasıl para kazanılacağına (daha doğrusu kazanılamayacağına) ilişkin başka örnekler de var. Amerikalı sanatçılar Christo ve Jeanne-Claude özellikle kalıcı olmayan ve satılması mümkün olmayan sanat yapıyorlar. İkili devasa manzara ve çevresel yerleştirme projeleri yaparak dünyayı geziyor. En iyi bilinen örnekler California'da *Sürekli Bariyer* (1972-1976), Paris'te *Sarılmış Pont Neuf* (1975-1985), Miami Körfezi'nde neşeyle etek giydirilmiş, pespembe *Sarılmış Adalar* (1980-1983). Japonya'da (mavi şemsiyelerle) ve California'da (sarı şemsiyelerle) yürütülen *Şemsiyeler* projesinde (1984-1991), ikili sadece iki ulus üzerinden nehrin ve dağların doğal manzarasını bir-

leştirmekle kalmıyor, aynı zamanda eserlerinin çok uzaklardan görülebilmesiyle bunları yolların yapay manzaralarına kadar uzatıyor. İzinler almak ve işbirliği yapmak da sanat projesinin parçası haline geliyor, sanatçılar fotoğraf, kitap, afiş, kartpostal ve film gibi çalışmalardan hiçbir gelir elde etmiyorlar. Projenin bütün giderlerini, proje tamamlanmadan önce ortaya konan hazırlık çizimlerinin, kolajların ve ölçekli modellerin satılmasından gelen paradan karşılıyorlar.

Sanatta ticarileşme karşıtlığının en güzel örneği, muhtemelen Tibet Budacıları'nın renkli kumdan –kalıcı bir ürün olarak değil, hatta sanat olarak bile değil– yaptıkları kutsal resimlerdir. Ayrıntılı mandalalar, kutsal sahne görüntüleri, meditasyona yardımcı olması için keşişlerin günler süren titiz çalışmalarıyla üretiliyor, tamamlandıktan sonra da törenle siliniyor, kumlar da arınma ve saflık getirmesi için (muhtemelen suya) atılıyor. Çalışmanın kalıcı olmaması, Budacı görüşe göre yaşamın geçici doğasını yansıtıyor. Bu resimlerin dinsel olduğuna ve satılmak üzere yapılmadığına hiç kuşku yok. Buna karşın, bağlam düşünüldüğünde, önemli bir müzede yürütülmesi halinde bu projenin bir tür sanat olacağı düşünülebilir. Tibetli kum ressamlarının son etkinlikleri, belirgin siyasi mesajlar içeriyordu, keşişler Çin'in Tibet'teki baskısına karşı Amerika'dan ve Kanada'dan destek elde etmeye çalışıyorlardı. Hem ayrıca altan alta işleyen bir tür mali yapı da var. Keşişleri gördüğümde, odada çiçekler ve tütsülerle Buda'ya adanmış sunakların yanı sıra, Hindistan'daki manastırlara ya da Tibet'teki mültecilere yardım etmek amacıyla toplanan mali yardımlar için bir para kavanozu da vardı.

Buraya kadar, müzelerle, şirketlerin, grupların, ulusların ve varlıklı kişilerin sanat pazarı üzerindeki etkisini öne çıkardım. Ancak sanat, halkın ya da hükümetin desteğini alarak bu bağın dışında da kendine yer buluyor. 1993 yazında Chicago'da *Kültür İşliyor* halk sanat projesi bunun örneklerinden biridir. Amerikan Ulusal Sanatları Destekleme Kurumu'nun (NEA) desteklediği bu proje, sanatı kentin sokaklarına ve mahallelerine taşıdı. Hatta projelerden birinde, bir sanatçı işçi sendikasıyla fabrikada çalışarak, sanat olarak "Bunu Biz Yaptık!" adında yeni bir gofret üretti. Sebzelerin, toprak kullanılmadan, kimyasal madde içinde yetiştirilmesi Aidsli kişiler için eğitim merkezi işlevi gördü. Iñigo Manglano-Ovalle'in *Tele-Vecindario: Sokak Düzeyinde Video Projesi* gençlik çetelerinin sorunlarına dikkat çekmek amacıyla, sanatçının kendi Latin mahallesi West Town'da düzenlendi. Sanatçı, çocukların kendi video belgesellerini çekmelerine yardım etti, daha sonra her evden bir elektrik kablosu çekip boş bir arazide "Blok Parti" yerleştirmesi yaratarak bunları mahallede gösterdi. Çalışma, çok sayıda ekranın, etkileyici, bir anlamda gerçekdışı yontuvari düzenlemesini içeriyordu. *Kültür İşliyor* sergisi bütün kenti içine almış gibiydi. Sokak video projesi de mahalleli çocukların sürekli takıldıkları bir merkez olarak kaldı.

Bunun gibi halk projeleri, sanatı sözüm ona kitlelere ulaştırmaya yönelik erken çabaların peşinden gider. İnsanları "nitelikli" sanatla dolu seçkin müzelere götürmekten ya da sanatçıları kente getirmekten –sanki "sanatsal" ya da



17. Chicago'da *Kültür İşliyor*'un sahnelerinden biri: çocuklar mahalleden alarak düzenledikleri TV ekranları ve kablolarla kendi videolarını gösteriyorlar. Iñigo Manglano-Ovalle, *Sokak Düzeyinde Video, Blok Parti/Yerleştirme, Chicago, 1994.*

"yaratıcı" olduğunu anlatınca işçilere günlük zorlu çalışmaları daha anlamlı gelecekmiş gibi– başka yollar da var. Sitüasyonist Enternasyonal, Avrupa'da 1950'lerin sonunda ve 60'larda sokak tiyatroları ve Dada benzeri hareketlerle seçkinleri ve entelektüelleri alt etmeyi amaçlayan, Marksistler'den esinlenmiş bir akımdı. Bunun Mayıs 1968 Fransız öğrenci gösterilerinden kaynaklandığını, daha sonra ABD öğrenci protestolarında devam ettiğini öne sürenler oldu. Kimbilir, belki bugün, sokak sanatı, punklar ve belli bazı grup olgularında kendini gösteriyordur. Aynı biçimde İngiltere'de John Ruskin ve William Morris gibi isimlerle öne çıkan Arts and Crafts akımı da, mimari tarzlardan mobilyalara ve lambalara kadar uzanan yelpazede, kap kacağı da içine alarak evin bütün yönleriyle birlikte estetik çevreyi güzelleştirerek insanların gündelik deneyimlerini iyileştirmeyi amaçlıyordu.

Organizmanın ya da "canlı varlığın" çevresindeki sıradan deneyimi zenginleştirmenin savunuculuğunu yapan John Dewey, Arts and Crafts akımının etkilerinden habersiz değildi. Sanatın bakışını "uygarlığın güzellik salonu" olarak reddederken, kendi döneminin kentsel çevresini, hem banliyöleri hem de varlıklıların evlerini "hayal gücünden yoksun" olmakla eleştirmişti. "Güzellik salonu" bakışının kimi zaman kendi içinde, insanların her zamanki çevresinden kaçabilmelerini –bir yere gitmek, bir şeye bakmak, birini bulmak, bir şey satın almak ya da birinin ona sıradan bir şeyi görmeyi öğretmesi– sanat olarak düzenlemeyi ya müzelerce ya da köktenci hareketler tarafından benimsetilmesinden dolayı endişe duyabiliriz. Hatta, sözüm ona herkesi kucaklayan "kabileye özgü" sanat müzeleri bile,

duvarlarına, kabilenin –kendi "sanatçılarının"– az sayıda belli sanatçısının eserlerini asma eğiliminde.

Aslına bakılırsa, Dewey daha fazlasını, "insanın hayal gücünü ve duygularını etkileyen" bir devrimi talep etmişti. Ona göre, "üretime ve sanatın usa seslenen beğenisine ulaşan değerler, toplumsal ilişkiler dizgesine dahil olmalıydı." Dewey çalışmalarını sürdürdüğü Chicago'da, *Kültür İşliyor* çerçevesinde düzenlenen *Sokak Düzeyinde Video Projesi*'ne tanık olabilseydi, bunu, Hull House'u kuran dostu Jane Addams'ın toplumsal reform çalışmalarına benzer görerek onaylardı muhtemelen. Ama işçi sendikasının sanat olarak ürettiği gofrete gelince iş başka. Dewey büyük ihtimalle bunun uzun süreli, gerçek bir etki yaratacağından kuşku duyardı. Onun 1934 yılında söylediklerinin bugün de geçerliliğini koruması çok üzücü doğrusu:

> Güzel sanatlar birliğinin yaşamın normal süreçleriyle husumeti, sıradan bir biçimde yaşandığından olsa gerek, yaşama dair acıklı, hatta trajik bir yorum getiriyor. Sırf yaşam genellikle güdük, geri kalmış, laçka ya da ağır olduğu için, normal yaşam süreciyle estetik sanatın yaratılması ve bundan zevk alınması arasında içsel bir benzerlik olduğu düşünülüyor. Ne de olsa, "tinsel" ve "maddi" birbirinden ayrılmış ve birbirine karşıt olsa da, idealin gerçekleştirmeye ve vücuda getirmeye vakıf olduğu durumlar var olmak zorundadır...

V. Bölüm

TOPLUMSAL CİNSİYET, DEHA VE GERİLLA KIZLAR

Azınlıklar kendi sanat kurumlarını yaratmaya başladı, bunların aralarında kadınlar da var – nüfusa göre azınlık değiller ama standart sanat tarihi için azınlık oldukları kesin. Feminizm diğer alanlarda da büyük bir etki yarattı, bu nedenle onları sanat kuramında da görmek şaşırtıcı değil. En iyi bilinen kadın ressamlardan biri olan Georgia O'Keeffe, "kadın sanatçı" tanımına her zaman karşı çıkmıştı. Öte yandan, Judy Chicago, feminist sanat hareketini başlatan 1979 tarihli *Akşam Yemeği*'nde ölçüsüz derecede kadınsıydı. Üçgen akşam yemeği masası yerleştirmesinde, tanınmış başarılı kadınları geleneksel "kadınsı" dokular ve boyanmış porselen yordamıyla sofraya oturtmuştu; her serviste meyveler ve çiçeklerden oluşturulmuş bir vajina betimi vardı. Tartışmalı *Akşam Yemeği* şimdi kapı dışarı edilmiş, parçalarına ayrılmış bir halde depoda duruyor. Çalışma, kimi "özcü" feministlerce tasvip edilmedi, çünkü sözüm ona evrensel kadın biyolojisinin kavramsallaştırmasına fazla bağlı kalmıştı.

Toplumsal cinsiyet sanata –sanatçının yaptığı işe ya da anlama– uygun mudur? Peki ya, cinsel yönelim? Robert Mapplethorpe cinsel yönelimlerini sanatında ortaya koyuyor. Peki ya, örneğin Leonardo gibi geçmişin sanatçıları? Yakın tarihli çalışmalara göre, besteci Franz Schubert geymiş, ama 1992 tarihli müzikoloji konferansını konu yapan haberde şöyle soruldu: "Diyelim ki öyle, n'olmuş yani?" Besbelli kimilerine göre bunun bir önemi var – gerçi bunun sebebi ya da hangi niyetlerle ortaya konduğu henüz belli değil. Bu bölüm, sanatta toplumsal cinsiyeti ve cinselliği konu alıyor.

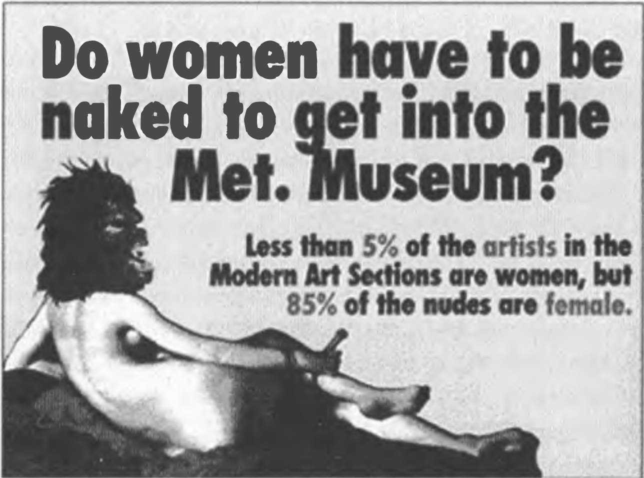
Goril taktikleri

1985 yılında New York'ta bir grup kadın sanatçı, sanat dünyasındaki cinsiyetçiliği protesto eden bir gösteri düzenledi. "Gerilla Kızlar" kimliklerini goril postunun ardına sakladılar. Kafalarındaki birörnek maskenin dışında, yüksek topuklu ayakkabı ve mini etek bile olsa, hep siyah giydiler. "Kızlar" tanımının açık saçık kullanımına ek olarak, "G-Girls"ün bilbordlarında, bakanın ilgisini çekecek kalın siyah yazılar ve grafik unsurlar vardı. Ayrıca, komiktiler – feministlerin de espri anlayışı olabileceğini gösterdiler!

Gerilla Kızlar'ın ilanlarından biri olan, "Kadınlar en çok nasıl ifşa edilirler?" (1989), parlak sarı renkteydi ve kocaman goril kafasıyla Ingres'ın uzanmış çıplağını gösteriyordu. Onun altında, "Met'e girebilmek için kadınların ille de soyunması mı lazım?" diye soruluyordu. Afişe

göre Metropolitan Müzesi'nin modernler bölümünde temsil edilenlerin sadece yüzde 5'i, buna karşın çıplakların yüzde 85'i kadındı. Başka bir afişte, "Kadın sanatçı olmanın avantajları" anlatılıyordu, örnekse, "başarı stresiyle uğraşmalarının gerekmemesi". Bir diğerinde de, 60'ı aşkın kadın sanatçıyı ve azınlık sanatçısını madde madde sayıyor ve sanat alıcısına her birinden bir Jasper Johns resmine harcanan 17,7 milyon dolar'ı isteyebileceği söyleniyordu.

Gerilla Kızlar'ın ilanları, sokak lambalarına yapıştırılmış, müzelerde ve tiyatrolarda tuvaletlerin kapısına iliştirilmiş bir halde dergilerde yayınlandı. Bazı ilanlar prestijli



18. Gerilla Kızlar'ın afişinde, kadınların bir müzenin neresinde bulunacağı anlatılıyor: *Kadınlar En Çok Nasıl İfşa Edilirler?* 1989.

galerilerle ve küratörlerle alay ettiler. MoMA'nın, 71 sanatçı arasında sadece dört kadın bulunan 1997 ölüdoğa sergisiyle dalga geçtiler. Kızlar afişlerinin bir etki yarattığına inanıyorlardı: "[Galeri sahibi] Mary Boone, onu her yönden etkilediğimizi kabul etmeyecek kadar maçoydu, ama biz ona bulaşana kadar hiçbir kadını temsil etmemişti." Diğer alanlardaki cinsiyetçiliği vurgulamak için Tony tiyatro ödüllerinde kadınların yokluğunu protesto ettiler; Broadway'de sahneye konan oyunların yalnızca yüzde sekizi kadınların kaleminden çıkmıştı. Bazı ilanlarda kadın sinema yönetmenlerinin yokluğuna değindiler. Afişlerin birinde, Oscar ödülü heykelciği, onu alan erkeklere benzeyecek biçimde –zarif altın adamın yerine, düşük omuzlu ve soluk renkli tombulca bir erkek olarak– resmedilmişti.

"Kızlar" yakınlarda kendi sanat tarihlerini yayınladılar: *Gerilla Kızlar'ın Batı Sanatı Tarihi Başucu Kitabı* (1998). Kitapta standart sanat tarihinde ve müzelerde daha fazla kadına yer verilmesi gerektiği alaycı ve eleştirel bir dille anlatılıyor. Eski köle Harriet Powers, ürettiği yorganlarda, Picasso'dan ve Matisse'den önce, bu yüzyılın ilk yıllarında İncil temalarıyla birlikte Afrika simgeciliğini kullanıyordu; bu nedenle "Kızlar" bütün modern sanat küratörlerinin yorgancılık tarihi kursu almalarını istiyorlar. G-Girls, ayrıca, erkek eleştirmenlerin cinsel çiçek desenleri nedeniyle Georgia O'Keeffe'ten "seks takıntılı bir nemfomanyak"mış gibi söz etmelerini de kınıyorlar; "Bir erkek, sanatında libidosunu ortaya koyduğunda, geniş çaplı estetik ve felsefi düşünceler hakkında dünyaya gelmiş soylu bir armağan olarak değerlendiriliyor bu genellikle."

Gerilla Kızlar'ın ortaya koyduğu sorunların bir kısmı daha gelenekçi sanat kuramcıları tarafından da vurgulanmıştı. Linda Nochlin 1971 yılında kaleme aldığı "*Neden Büyük Kadın Sanatçılar Yok?*" başlıklı etkileyici makalesinde şöyle diyor:

> Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ve Matisse gibi, hatta son zamanların de Kooning ve Warhol gibi büyük sanatçılarının kadın eşdeğerleri *yok*, tıpkı bunların siyah Amerikalı eşdeğerlerinin olmaması gibi.

Nochlin, Rosa Bonheur ve Susan Valadon – hatta daha ünlü olan Helen Frankenthaler gibi geçmişin kadın sanatçılarından haberdardı. Onların büyüklüğünü ya da erkek sanatçılara "eşdeğer olduklarını" savunabiliriz, ama Nochlin büyük erkek sanatçıların kadın benzerlerini bulmanın zor olduğunu düşünmüş ve makalesinde bundan söz etmiştir. Nochlin ayrıca, iyi kadın sanatçıların kadın olarak herhangi bir ortak özelliğe sahip olmadıklarını – tarzlarında kadınsılık "özü" olmadığını da belirtmiştir.

Kadınların sanattaki yokluğunu açıklamak için eskiden kadınların yaşamına hâkim olan ekonomik ve toplumsal gerçekleri hatırlamak gerek. Nochlin'in, içinde bulundukları koşullar ne olursa olsun, bu büyüklüğün kendini göstereceğini düşündüğü "Büyük Sanatçılar miti" dediği şey buydu. Sanatçı eğitime ve malzemeye ihtiyaç duyar. Ünlü ressamlar genellikle belli toplumsal kesimlerden geliyorlardı, pek çoğunun babası da sanatçıydı ve onlar, oğullarının sanata ilgisini ce-

saretlendirip destekliyorlardı. Çok az sayıda baba, kızı için bunu yapmıştır (hatta ressam olan kadınların pek çoğunun babası sanatçıdır). Sanat için hem bir sanat hamisine (kadınlar bunu pek elde edemiyorlardı) hem de akademik eğitime (bu yol kadınlara kapalıydı) gerek vardı. Eskiden kadınların aile yaşamındaki yerine dair katı toplumsal beklentiler onların sanatı bir hobi olarak görmesine yol açmıştı. Nochlin, kadınların, "bahaneler bulmadan ve vasatlığı övmeden önce kendi tarihlerinin ve şimdiki durumlarının gerçeklerini kabullenmeleri" gerektiğini savunmuştur.

Kadınların katılımda bulunmalarının kabul edildiği alanlarda bile –sözgelimi Amerikan çömlek sanatının çeşitli türlerinde– sanatçılar hâlâ sınırlamalar ve ayrımcılıkla karşılaşıyorlardı. Büyük San Ildefonso çömlekçisi Maria Martinez ve Hopi çömlekçisi Nampeyo, çömleklerini, ev işleri, çocuk bakımı ve törensel Pueblo toplumunun gerekli ritüel sorumluluklarını yerine getirirken yapıyorlardı. Kadınların kendi sanatlarında gösterdikleri kararlılık, kimi zaman kendi cinsleri için neyin uygun olduğuna ilişkin kendi düşünceleriyle ya da içselleştirilmiş cinsiyetçilikle ketleniyordu. Örneğin, Arts and Crafts akımını ABD'ye taşıyan Adelaide Alsop Robineau'nun 1913 yılında *Keramic Studio* dergisine yazdıkları bugün bizi iliklerimize kadar titretiyor:

> Bir delikanlının arzusu ilkbaharda olduğu gibi yavaş yavaş aşkın üzerine düşer; öyleyse keramiklerin yeni baharında genç kızın arzusu (...) delikanlının arzusunu, aşk düşünceleriyle değilse de, yeni ve sevimli desenlerle ve renklerle süslenmiş tabaklarla servis yaptığı yiyeceklerin çekiciliğiyle yakaladığı güzel şeylere dönecektir... Ne de olsa, bugünkü

kadın haklarına ve politikalarına karşın, yemek yemek erkeğin asıl gayesidir, kadının tek ilgilendiği şey de erkektir.

Toplumsal cinsiyet ve deha

Nochlin'in makalesini yazdığı 1971 yılından bu yana, çok sayıda kadın sanatçının önemi kabul edildi. Aslına bakılırsa, her yıl "deha ödülleri" veren MacArthur Vakfı çok az kadın sanatçıya ödül vermiştir. Georgia O'Keeffe'in bugün kendi müzesi var (Santa Fe'de) ve Washington DC'de 1990 yılından bu yana Ulusal Kadın Müzesi var. Fotoğraf, neon işaretleri ve LED panolar gibi yeni alanlarda çalışan kadın fotoğrafçılar ve Cindy Sherman, Barbara Kruger ve Jenny Holzer gibi kadın sanatçılar, uluslararası ün ve başarı kazandılar. Toplumsal koşulların, kadınların sanatlara katılımını ve kadın sanatçıların hak ettikleri tanınmayı kolaylaştıracak ölçüde değiştiğini söyleyebiliriz. Ne ki, eski büyüklük ve deha nosyonlarını değiştirdiğimizi ya da sulandırdığımızı söyleyenler de olacaktır.

En iyisi bu terimin ("deha") sanat alanındaki kullanımının kökenlerine dönelim. Deha, hatırlayacağınız gibi, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde bir sanatçının eserini güzellikle yaratmasına olanak sağlayan gizemli bir nitelik olarak sözünü ettiği bir şeydi. "Deha" aslında "sanata ölçüsünü veren" şeydi ve sanatçının malzemeleri bir araya getirerek oluşturduğu biçimin izleyenlere güzel gelmesi ve kendinden sonra gelecek sanatçılar için örnek oluşturması demekti. Ancak insanlara bunun nasıl olduğunu açıklayacak ya da anlatacak bir kural yoktu – bu onların dehasıydı

sadece. Kocaman yılanlardan kurtulmaya çalışan bir adam ve iki oğlunu betimleyen ünlü Laokoon heykel grubunu yaparak Yunan mitolojisinden bir sahneyi anlatan yontucu, taşta dondurduğu duygularla dehasını göstermiştir.

Kant, hiç kuşkusuz, kübizm ve soyut dışavurumculuk hakkında bir şey bilmiyordu, ama bir Picasso ya da Pollock resminin neden güzel ya da deha ürünü olduğuna ilişkin aynı şeyleri söyleyebilirdi. Bu tür resimler, algı dünyamızı yeniden biçimlendirdikleri için öncüdür. Deha, yordamlarını, izleyicilerin şaşkınlık ve hayranlıkla karşılayacakları şekilde biçimlendiren yaratıcılara aittir. Dehadan, genellikle, bir sanatçının tuhaf davranışlarını (Van Gogh'un kulağını kesmesi), gündelik sorumluluklarını terk etmesini (Gauguin'in Tahiti'ye kaçması), alkol bağımlılığını, kadınlarla düşüp kalkmasını ya da değişken ruh halini (Pollock) haklı çıkarmak ya da hoş görmek için söz edilir. 1950'lerde bir kadının, Pollock'un, resmini görmek için toplanan kalabalığın önünde Peggy Guggenheim'ın şöminesine işemesi gibi kaka çocuk davranışlarıyla hoş görüleceğini hayal etmek güçtür.

Deha nosyonunun nasıl değiştiğini anlatan Christine Battersby'nin *Toplumsal Cinsiyet ve Deha* çalışmasında, "deha"nın ancak onsekizinci yüzyılın sonuna doğru bugünkü anlamına kavuştuğu belirtiliyor. O dönemde insanlar hem rönesans hem de kadın ve erkek doğalarına ilişkin antik bakış açısına sahipti. Ortaçağ'ın sonunda kösnül kadın resminin yerini (Chaucer'ın *Canterbury Hikâyeleri*'ndeki Bathlı Kadın'ı hatırlayın) saf ve zarif kadın bakışı aldı. Erkek de, ilgi çekici biçimde, sadece akılla değil, aynı zamanda hayal gücüyle ve tutkuyla ilgili alanlarla bağdaştırıldı. Deha

artık daha "basit", "doğal" ve akılla açıklanamaz bir şey olarak görülüyordu. Sanki sanat gözeneklerinden fışkırırken, sanatçının (Shakespeare, Mozart, van Gogh gibi) buna maruz kaldığı yaratıcı bir durum gibiydi. Deha nosyonu erkeğe bağlanırken, tuhaf anlam kaymaları ve tanımlar da olmadı değil. Rousseau, kadınların gerekli tutkudan uzak oldukları için dahi olamayacaklarını iddia etti, Kant ise dehanın bir tür kuralı ya da içsel görevi yerine getirdiğini söyleyerek daha farklı bir bakış açısı sundu; kadınların da duyguları üzerinde benzeri bir disiplinden yoksun olduklarını iddia etti – bunu babalarından ya da kocalarından almaları gerekiyordu!

Kaideye uygunluk

Kadınların büyük sanatçılar ya da müzisyenler listesinden dışlanmasıyla ateşlenen feministler bu alanlardaki kaideleri sorgulamaya başladılar. Sanatta ve müzikte kaide, bu alana damgasını vurmuş "büyük" insanların ya da "dehalar"ın listesidir. Sanatta Michelangelo, David ve Picasso, müzikte de Bach, Beethoven ve Brahms buna dahildir. Kaide terimi (İngilizce'de "*canon*") Yunanca düz çubuk, ölçü ve örnek model anlamlarına gelen *kanon* sözcüğünden gelir. Bir alandaki kaideler kemikleşmiştir; derslerde, kitaplarda, kaynakçalarda, kurumlarda her yerde aynıdır ve belli bir alanda neyin "üstün vasıflı" olduğu hakkında genel kanıyı güçlendirir. Feministler kaideleri eleştiriyorlar, çünkü sanatta, edebiyat, müzik ve benzerinde "büyüklüğü" belirleyen geleneksel fikirler korunuyor, bu "büyüklük" de kadınları dışlıyormuş gibi görünüyor genellikle.

Kaidelere yönelik iki ana feminist eleştiri var. Gerilla Kızlar'ın sorgulayıcı tarih yöntemi "Kadınları Kat ve Karıştır" yaklaşımı olarak adlandırılıyor. Bu feministler, büyük ve önemli sanat geleneğine daha çok kadını dahil etmeyi amaçlıyorlar. Bu da, belli bir alanda yitirilmiş ya da unutulmuş kadınların ve "Ana-Atalar"ımızın araştırılmasını kapsıyor; üzerinde daha çok çalışma ve tanınma gerektiren lezbiyen ve azınlık sanatçıları bulmaya çalışan Gerilla Kızlar'ın yaptığı gibi. İkinci seçenek ise, kaide düşüncesinin daha köktenci bir yeniden gözden geçirilmesi (ya da "Hiyerarşinin Canı Cehenneme!") yaklaşımını öneriyor. Feministler, kaidelerin nasıl, ne zaman ve hangi amaçlarla inşa edildiğini sorguluyorlar. Kaideler, gerçekte gücü ve iktidar ilişkilerini yansıttığı halde (bu durumda, ataerkil iktidar ilişkilerini), yanlış bir biçimde nesnelmiş gibi görünebilen "ideolojiler" ya da inanç dizgeleri olarak tanımlanıyor. İkinci yaklaşım kaideyi biçimlendirmeye katkıda bulunan değerlerin ve standartların dikkatle gözden geçirilmesi gerektiğini savunuyor. Kadınların dışlanması (ya da pek rastlanmadık dahli) bir alandaki değerlere ilişkin sorunlar hakkında bize ne anlatır? Belki de, yeni ve apayrı bir kadınsı kaide öne sürmeden önce var olan kaidelerin ne anlattığını araştırmamız gerekiyor.

Sanatta ve müzikte kaidenin gözden geçirilmesi

"Kadınları Kat ve Karıştır" yaklaşımı sanat ve müzik tarihi kitaplarında etkili olmuştur. Feminizm, Artemisia Gen-

tileschi ve Rosa Bonheur gibi geçmişin belli ressamları hakkında giderek artan bir duyarlılığa yol açtı. Gentileschi ırzına geçildiği yetmiyormuş gibi, bir de mahkemede iftiraya uğradı, ona tecavüz eden eski öğretmeni ise kadının düşük karakteri göz önüne alınarak suçsuz bulundu. Kimi eleştirmenler, Artemisia'nın, İncil'in kötü adamı Holofernes'in başını kesen Yudit gibi güçlü kadın figürleri resmederek, erkeklerden bunun "acısını çıkardığı"nı iddia ettiler. Artemisia'nın Yudit'i, yaptığı işten midesi kalkan narin bir çiçek değil, görevini kanlar fışkırtarak kabaca yerine getiren kaslı bir kadındı. Aynı biçimde Rosa Bonheur de hayvan çizimleri yaparken mezbahaları ve ahırları dolaşmak üzere Paris'in çamurlu sokaklarını arşınlarken pantolon giymek için yasal izin almak zorunda kalmıştı. Rosa bir sanatçı olarak kendini ortaya koydu; başarılı bir biçimde sıradışıydı, hiçbir zaman evlenmedi, ama yaşamını kadın arkadaşıyla paylaştı.

Nochlin 1971 yılında makalesini yazdığı zaman, sözgelimi E. H. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* ve H. W. Janson'ın *Sanat Tarihi* gibi standart sanat tarihlerinde hiçbir kadın sanatçının adı anılmamıştı. (Janson bir de "Sanatçı ve Hayranları"[3] başlıklı bir giriş yazmıştı). Janson'ın kitabı hâlâ gündemde, ancak *Sanat Tarihi* ABD çapında bütün üniversitelerde okutuluyor. Beşinci gözden geçirilmiş (1995) baskısında, hem metin bölümünde hem de röprodüksiyonlarda, Lee Krasner (Jackson Pollock'un karısı), Audrey Flack, Elizabeth Murray ve diğerleri gibi çağdaş

3) Başlığın İngilizce'si olan "The Artist and His Public"te eril iyelik sıfatı kullanılmıştır. (ç.n.)

kadın ressamlara ve eserlerine yer verilmiştir. Hatta tarihi bölümlerde de, Rosa Bonheur'ün muhteşem at resimlerinden bir tanesiyle, Hollandalı çiçek ressamı Rachel Ruysch ve İngiliz portre ressamı Angelica Kauffmann gibi kadınların çalışmaları vardır. "Başat Kaynaklar" bölümünde Artemisia Gentileschi'nin bir mektubu yer almaktadır. Kadınların, Janson'ın ve diğer modern sanat tarihi okul kitaplarına dahil edilmeleri, feministlerin bu alandaki etkilerine işaret eder. (Janson'ın giriş bölümü bugün "Sanat ve Sanatçı" başlığını taşıyor.) Ne ki, Gerilla Kızlar, sanat tarihinin kendi versiyonlarında Janson'ın kitabıyla hâlâ dalga geçiyorlar; yaptıkları afişte kitabın kapağını tahrif ederek yeniden düzenlemişler; şimdi kapak şöyle okunuyor: "*Çoğunlukla Erkeksi* Sanat Tarihi"

Artık müzik tarihine geçebiliriz. Marcia J. Citron *Toplumsal Cinsiyet ve Müzik Kaideleri* başlıklı çalışmasında, farklı modellerin standart müzikoloji kitaplarından nasıl adapte edildiğini görmek için müzik tarihinin görece yeni metinlerini inceledi. Clara Schumann ve Fanny Hensel gibi kimi kadın besteciler belli başlı bütün metinlerde –ama tamamında değil– yer alıyorlar. Müzikte kaidelere bağlı kalmanın getirdiği bazı sonuçlar var: tıpkı sanat tarihi kitaplarında gördüğümüz kişilerin aynı zamanda müzelerde eserlerini gördüklerimiz olması gibi, müzik tarihi kitaplarında yer alan kişilerin müziğini de daha çok dinliyoruz. Citron, müzik tarihinin, "büyük adamlar"ın ve "dönemler"in tarihi olarak değil, daha çok müziğin değişen toplumsal işlevi ve rolü öne çıkarılarak, nasıl gözden geçirdiğini ve yenilendiğini anlatıyor.

Kadın besteciler toplumsal cinsiyetten nasıl etkilendiler? Kadınlar evlenip aile kurmaya başladıklarında genel-

likle beste yapmayı bırakıyor ya da yaptıkları besteleri değiştiriyorlar. Katı toplumsal beklentileri karşılayabilmek için (ya da eşinin yasaklamasıyla) beste yapmayı bütünüyle bırakanlar da var. Felix Mendelssohn'un kız kardeşi Fanny Mendelssohn Hensel, özellikle annesinin desteğiyle erkek kardeşiyle aynı müzik eğitimini aldığı, cesaretlendirildiği bir ortamda yetişmişti. Fanny yetenekli olmasına karşın eserlerini yayınlamayı başaramadı – kısmen erkek kardeşinin kendi sosyal çevrelerinde bir kadının böyle bir şey yapmasının yakışıksız kaçacağı konusundaki ısrarı yüzünden. Felix annesine şöyle yazıyor:

> Tanıdığım kadarıyla, Fanny ne yazarlığa yatkın ne de yetenekli. Bunun için fazla kadın, üstelik ondan beklendiği gibi evine bakıyor ve asli görevini yerine getirmediği sürece, dinleyicileri de müzik dünyasını da önemsemesi gerekmez. [Eserlerini] yayınlayacak olursa görevlerini aksatacaktır...

Fanny Hensel'in müzik yeteneği konser salonlarından ziyade evlerde ve odalarda çalınan parçalarla sınırlıydı. Benzer engeller diğer kadın bestecilerin çalışmalarını da kısıtlamıştır.

Citron, yüksek sanat ile popüler sanatın nasıl ayrıldığı, kadınların şarkıcı ve öğretmen olarak üstlendikleri roller, izleyicinin nasıl yaratıldığı ve ondan beklenen davranış biçimleri gibi, müzik kaidelerine meydan okuyan bir *toplumsal* tarih yaklaşımının savunuculuğunu yapıyor. Müzikoloji, müziğin çeşitli yönlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olacak biçimde genişletilmeli. "Salonlarda kadın, kilisede kadın, sahnede kadın, sanat hamisi olarak kadın, kadın ve

ses, kadın ve tiyatro, müzik öğretmeni olarak kadın, kadın ve halk sanatları, kadın ve caz, kadın ve kabuller" gibi belli başlıklar üzerinde düşünmeden, kadınların müziğe nasıl katıldıklarını araştırmalıyız.

Kaidelere yaylım ateşi

İster Bonheur ve Gentileschi gibi ressamlar isterse Bingenli Hildegard ve Fanny Hensel gibi müzisyenler olsun, sadece ünlü ana-atalar bulmak ve bundan hoşnut olmak için sanat ve müzik tarihinin kaidelerini yeniden incelemek çok kolay olurdu. "Kadınları Katıp Karıştır" yaklaşımının eleştirmcnlcri, yeni baştan başlamamız ve sanatta ve müzikte kaidelerce yaratılmış hiyerarşi fikrine daha yakından bakmamız gerektiğini söylüyorlar. Citron'un gözden geçirmeci müzikoloji yaklaşımının bir benzeri de, Roszika Parker ile Griselda Pollock'un *Old Mistresses: Women, Art and Ideology [Eski Metresler: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji]* başlıklı kitabında bulunabilir. Modern sanat tarihinin yükselişinden önce, erken tarihlerde kadın sanatçıların yaptıkları katkılar düzenli olarak tanınırdı. Rönesans döneminden Vasari'nin *Sanatçıların Yaşamları*'nda, onun zamanında yaşamış kadın sanatçılar yetenekleriyle ve başarılarıyla tanınıyorlardı. Daha önce gördüğümüz gibi "deha" görece modern bir kavram; geçmişin büyük kısmında, sanatçılar, sanatlarında derin bir ruhsal gereksinimi dışavuruyormuş ya da dehalarını "ortaya koyuyorlarmış" gibi görülmezlerdi. Onlar basitçe yapılması gereken işler için kiralanan ve çıraklık sisteminden geçirilerek eğitilen becerikli zanaatçılardı. Sanat genellik-

le aile mesleğiydi ve sanatçı ailelerin bazılarında kız kardeşler ve kız çocuklar da olurdu. Tintoretto'nun kızı Maria Robusti (1560-1590), sanatçının stüdyosunda diğerleriyle birlikte çalışmıştı. Maria, çocuğunu dünyaya getirirken ölene kadar –doğum yapmak eskiden kadınlar için hep riskliydi– Tintoretto'nun eserlerinin bazı parçalarını, hatta bütün bir resmi bile yapmış olabilir. Ortaçağ sanatı hem erkekler hem de kadınlar tarafından farklı ortamlarda yapılıyordu. Goblenleri ve resimli el yazmalarını hem keşişler hem de rahibeler yapıyorlardı. Rönesans döneminde İngiltere'de kraliçeler ve saraydaki leydiler sadece yeteneklerini sergilemek için değil, aynı zamanda yüce toplumsal statülerinin bir göstergesi olarak da incelikli iğne işleri yapıyorlardı.

Parker ve Pollock, örneğin çiçek resimleri gibi bazı sanat türlerinin, karmaşık sebeplerden dolayı "kadınsı" yaftası yediğini söylüyorlar. Kadınlar, akademide, Rönesans'tan başlayıp ondokuzuncu yüzyıl boyunca da süren bir uygulamayla gerçek hayattan resim yapmayı öğrenirlerken çıplakları çalışamazlardı ve bu da onların çok önemli olan tarih resmi türüne katkıda bulunmalarını engellemiştir. Önceden çok beğenilen Kuzey Avrupa çiçek resimleri, klasik konuların büyük kanvaslarıyla karşılaştırıldığında "narin", "kadınsı" ve "zayıf" görülmeye başlanmıştır. Bununla birlikte çiçek resmi yapan erkek sanatçılar da vardır: Monet'nin nilüferlerini, Van Gogh'un *Süsenler*'ini ve *Günebakanlar*'ını hatırlayın. O halde bir çiçek resmini "kadınsı" kılan nedir? Parker ve Pollock, çiçek ressamlarının maharetlerini ve konularını dikkate almadan, çiçekleri ve kadınları doğal, narin ve güzel bulan sanat tarihçilerinin önyargılarının kökenlerini araştırdılar. Bazı dönemlerde ya

da yerlerde çiçek resimleri yüksek sanat olarak görülüyor, sanatçıları da saygıyla anılıyordu – resme bakanlar, Maria Oosterwijk'ın ve Rachel Ruysch'un Hollanda ölüdoğalarında çiçek buketlerinin *vanitas [kaçınılmaz ölüm]* imgesi olarak sembolik anlamları olduğunu bilirlerdi. Pek çok sanatçının yanı sıra çok sayıda bilim insanı da, ayrıntılı ve titiz çalışmalarıyla bitki ve hayvan organizma sistematiklerine önemli katkılarda bulunan Maria Sibylla Merian'ın onyedinci yüzyıl çiçek resimlerine bir hazine gözüyle bakmıştır.

İkinci örnek, yirminci yüzyıl dokumacılık ve kumaş sanatıyla ilgili. Navajo halıları gibi bu tür dokumacılık sanatları, genellikle zarif zanaatlar olarak beğenilir ve sanat olarak görülmezdi. Halılar ve Amerikan yatak örtüleri sanat müzelerinde sergilenmeye başlandıktan sonra, bunlar işlevinden ve kökenlerinden bahsedilmeden kültürel arka planlarından koparıldılar. Yatak örtüleri soyut şekillere ve desenlere sahip olmasa da, o zamanın eğilimine göre "yüksek sanat" olarak kabul edildi, müzelerde ve galerilerde sergilendi (bu, tıpkı IV. bölümde sözü edilen Avustralya Aborijinleri'nin nokta resimlerinin ya da Afrika heykellerinin soyut sanata dönüşmesi gibi). Ve böylece, yatak örtüleri, çaydanlıklar, battaniyeler ve halılar da sanat müzelerine girmeye başladığında, bunların "isimsiz" ya da "adsız ustalar" tarafından yapıldıkları belirtildi – yapan kişilerin adları bilindiği (ya da araştırılıp öğrenilebileceği) halde! Bu da bize kadınların sanatının kendiliğinden oluştuğunu, bu uğurda savaşmayı ya da eğitim görmeyi gerektirmediğini, sanatsal bir geleneği ya da tarzı örneklemenin çok naif kaçacağını düşündürüyor. Ne var ki, gelenekler bu tür "kadınsı" sanatlarda çok önemli bir rol oynuyor; çeşitli yatak ör-

tüsü türlerinin kadınların yaşamında farklı anlamları ve işlevleri var. Kadın yorgancılar genellikle yaptıkları işlere imza ve tarih atmışlar. Gerilla Kızlar, eserleri bugün Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde ve Smithsonian'da asılı olan Afrikalı-Amerikalı yorgancı Harriet Powers'ı örnek göstererek bunu açıkça ortaya koymuşlardı.

Kadınsı bir öz mü?

Bazı kadın sanatçılar tanınmıştır, sözgelimi Georgia O'Keeffe. Ama Gerilla Kızlar, onun eserlerinin erkeklerinkiyle aynı düzeyde değerlendirilmediğinden, "kadın" olarak etiketlenerek hafife alındığından yakınıyorlar. Aslına bakılırsa, daha sonra O'Keeffe'in kocası olan galeri sahibi Alfred Stieglitz, onun resimlerini görür görmez heyecanla haykırmış: "İşte! En nihayet kanvas üzerinde bir kadın!" O'Keeffe, eserlerinin bir şekilde kadınsı bulunmasını dudak bükerek karşıladı, ama pek çok izleyici, resimlerin kadınsı deneyimin niteliklerini yansıttığını aktaran Stieglitz'in düşüncesiz tepkisini paylaşıyordu. Çiçekler cinsel organlardır ve O'Keeffe'in kocaman çiçek resimlerinde petallerin derin kıvrımlarında ve kaygan yüzeylerinde, göz alabildiğine yayılan ve koskocaman görünen stamenler ve dişilik organları vardı. Bunlar genellikle erotik bakımdan (kadın) cinsel organını çağrıştırıyordu.

Öte yandan Judy Chicago ise *Akşam Yemeği*'ndeki servislerin çiçek desenlerinde özellikle cinsel çağrışımlar yaratmış, sadece çağrıştırmakla kalmamış, düpedüz kadın cinsel organını betimlemişti. Chicago, kadın vücudunun

mahremiyetinin kadınsı bir temsiliyle, pornografide ve yüksek sanatta erkeklerin kadın tasvirlerine bir karşılık vermeye çalışmıştı. *Akşam Yemeği*'nde, kadının edilgenliğini ve elde edilebilirliğini değil, gücünü ve başarılarını ortaya koyan metinlerle görsel temsilleri birleştirerek kadının bedensel deneyimlerini yüceltme yoluna gidilmiştir.

Ancak *Akşam Yemeği* 1979 yılında ilk kez sergilendiğinde, feministlerin de aralarında bulunduğu pek çok yazar ya çok kaba ya çok siyasi ya da çok "özcü" bularak eleştirdiler bunu. Kimi eleştirmenlere göre, eser, anatomiye çok fazla yoğunlaşmıştı ve cinsel örnekleme kadınların, toplumsal sınıfa, ırka ve cinsel tercihe bağlı farklılıklarını göz ardı etmişti. *Akşam Yemeği* indirgemeci ve yüzeysel bulundu – sanki yüceltilmek istenen kadınların başarıları her serviste tekrarlanan ve her yere yayılan vajinal görsellikle ortadan kalkmış gibiydi.

Chicago'nun indirgemeci ve biyolojik yaklaşımına karşılık feminist sanatçıların öne sürdüğü daha yakın tarihli bir hareket planı yapıbozumculuktu. Kadınsılığın gerçek olmadığını, imajların, kültürel beklentilerin ve giyinme, yürüme ve makyaj yapma gibi yollarla benimsetilmiş davranışlar olduğunu öne sürerek, kadınsılığın kültürel yapısını "yıktılar". Pek çok yapıbozumcu feminist sinema ve fotoğraf alanında çalıştı. Chicago'nun bakışına taban tabana zıt bu yaklaşımın örneklerinden biri, Cindy Sherman'ın fotoğraflarıdır. Sherman, 1980'lerde, kendisini çeşitli pozlarda ve durumlarda betimlediği *İsimsiz Film Kareleri* dizisiyle isim yaptı. Yumuşak bakışlı genç sanatçı bukalemun gibi değişen makyajı, saçı başıyla, duruşu ve yüz ifadesiyle bir sahneden diğerine tanınmayacak kadar değişiyordu. Eski



19. Cindy Sherman, 1978 tarihli *İsimsiz Film Karesi # 14*'te görüntülerini çoğaltarak aktrisin özünün ele geçmezliğini ortaya koymak istiyor gibidir.

Hollywood melodramlarından ve korku filmlerinden sahneler canlandıran karelerde belirsiz bir gerilim ve tehdit duygusu hissedilmektedir. Bu sahnelerin ardındaki "gerçek" kadın gizlenmişti ve bir türlü elde edilemiyordu. Sherman'ın "özü" yoktu –biyolojiye ve cinsel organlara dayanan aslı bir yana–, onun yerine, fotoğraf makinesinin ele geçmez, gizemli bir yapıntısıydı o. Buna karşın fotoğraflar olumsuz bir mesaj taşımıyor, kadın sanatçının, sıklıkla kadınları konu alan ve onların toplumsal onay görmüş biçimlerde davranmaya yönlendiren güç sahibi erkeklerin bakışını tersyüz eden yeteneğini kutluyordu.

Cinsiyet ve ehemniyet

Bir kez daha sormak istiyorum, bir sanat eserine bakarken sanatçının cinsiyeti ya da cinsel yönelimi önemli midir? Bana göre biraz karışık bir konu bu; bazen evet, bazen de hayır diyorum bu soruya. En iyisi bunları özetlerken bu belirsiz konuya da bir açıklık getirmeye çalışmak olsa gerek.

İlkin, toplumsal cinsiyetin sanat tarihinde önemli *olduğu* açık bir olgudur. Söylentiye göre Renoir şöyle dermiş: "Resmi kamışımla yaparım ben." Müzelerin duvarları, Gerilla Kızlar'ın dediği gibi çıplak kadınlarla dolu, erkeklerle değil; bunlar da erkekler tarafından yapılmış, kadınlar tarafından değil. Erkek sanatçılar kadınları çoğu zaman cinsel nesneler olarak görmekle kalmaz, aynı zamanda esin perileri ve ilham kaynakları olarak da görürler. (Ya da en azından Michelangelo ve Leonardo gibi idealize edilmiş

erkek çıplaklar çizerek homoerotik ilgilerini belirtenler de olmuştur.) Bu arada kadınların sanat üretme yetileri ve eserlerinin tanınmasına ilişkin belirgin kısıtlamalar vardı. Bunlar (Rosa Bonheur'ün resmetmek istediği atları ziyaret ederken pantolon giymek için izne gerek duymasında olduğu gibi) açıkça ortaya kondu ya da (erkek eleştirmenlerin O'Keeffe'in çiçek resimleri üzerine eleştirilerinde olduğu gibi) üstü kapalıydı. Kimin hangi tür işlerle ve hangi sebeple sanat ya da müzik tarihine geçtiğini inceden inceye sorguladığımızda, toplumsal cinsiyet önem kazanıyor. Ama bir yandan da, Bonheur'ün güçlü atlarının her halükârda "kadınsı" olduğunu ya da senfoniler yazamadığı için Fanny Hensel'in oda müziğinin bir biçimde "kadınca" olduğunu söylemek de bana doğru gelmiyor.

Bu da bizi savunduğum ikinci noktaya getiriyor: eğer bu, sanatçının eserlerinde ifade etmek istediği derin bir kişisel sıkıntıyı (cinsel tercihle birlikte) yansıtıyorsa, toplumsal cinsiyet sanat tarihi için önemlidir. Bir sanatçı herhangi bir düşüncesini ya da duygusunu eserinde ortaya koyuyorsa, genellikle eseri daha iyi anlayabilmek için bilinmesi gereken bir şeydir bu. Sanatçı siyasi bir amaç güdebilir (Goya'nın bazı resimlerinde olduğu gibi) ya da dinsel (Serrano'nun *Çiş İsa*'sı gibi) ya da ölüm ve fanilik (Damien Hirst'ün köpekbalığı çalışması gibi) üzerine endişelerini ifade etmek isteyebilir. Din, cinsellik ve siyaset, yüzyıllar boyunca antik Atina'dan Ortaçağ döneminden kalma Chartres'a, ardından gelen Rönesans'a ve daha sonrasına kadar, ortaya çıkan işler, görsel anlatım ve sanatçıların tarzları üzerinde etkili olmuştur. Feminizm ve gey özgürlüğü başat siyasi hareketler olduğu için günümüz sanatında da

toplumsal cinsiyetin ve cinsel yönelimin önemli olması hiç şaşırtıcı değil. Bunlar köklü ve uzun bir geleneği sürdürüyorlar. Mapplethorpe'un çalışması ya da Judy Chicago'nun *Akşam Yemeği* üzerine yorum yaparken toplumsal cinsiyeti ve cinselliği göz ardı etmek budalalık olurdu, ama iyi sanatı değerlendirmek için tek bir bakış açısı her zaman yeterli olmayabilir. Erotik bakış, muhteşem dinsel ve mitolojik temalara da uygulanabilir (Botticelli'de ve Tiziano'da olduğu gibi), siyasi bir amaç ise deneysel ve çarpıcı (Rivera'nın duvar resimleri ya da Picasso'nun *Guemica*'sı gibi) çalışmalarda kendini gösterebilir.

Sanatta, toplumsal cinsiyetin anlamla ve anlatımsal amaçlarla ilişkisinin belirsiz olduğu durumlar daha zorludur, ama kimi eleştirmenler bunun da makul olduğunu iddia ediyorlar. Schubert'in gey olmasının (eğer öyleydiyse) müziğinin anlamını etkilediğini düşünmek bana tuhaf geliyor. Çaykovsky'nin *Pathètique Symphony*'sinin onun açığa çıkamamış gey kimliğine ilişkin acılarını ifade ettiğini hemen anlayanlar da var gerçi. Yeni müzikologlar "maço" Beethoven ile daha "anlatımcı ve şiirsel" Schubert arasındaki müzikal ve stilistik farklılıkları ayrımsayabileceklerini düşünüyorlar.

Yukarıda belirttiğim gibi, çiçekler var, bir de çiçekler var (ya da Gertrude Stein'ı yeniden alıntılayacak olursak, bazen bir gül gül *değildir*). Sanat eserlerini yorumlamak ve sanata anlamını veren bağlamı genişletebilmek için toplumsal cinsiyetin ve cinsel tercihlerin ötesine bakmalıyız. Çiçek resmi 1740'larda Hollanda'da Rachel Ruysch için geleneksel *vanitas* simgesinin bir parçasıydı. 1970'lerde San Francisco'da Judy Chicago için çiçek imajları özgür kadın cin-

selliğini ve değerlere ve tarihlere ilişkin feminist duruşu çağrıştırıyordu. O'Keeffe'in çiçekleri bir kadının kendi fizikselliğine ve tinselliğine ilişkin bağımsız farkındalığın keyfini yansıtıyor sanki. Ne var ki, onun resimleri sadece bundan *ibaret değil*; O'Keeffe, çiçeklerin yanı sıra, pek çok konuda resim yaptı, hatta onun çiçek imajları aynı zamanda biçime, ışığa, kompozisyona ve soyutlamaya "dair"dir – tıpkı Picasso'nun ve de Kooning'in kadın çıplaklarının aynı zamanda cinsel istek kadar kübizme ya da dışavurumculuğa "ilişkin" olması gibi. Cinselliğe dönen dikkat belki gerekli olabilir, ama biz son olarak sanatın nasıl *yorumlandığına* ağırlık vereceğiz. Bu da VI. bölümün konusu olacak zaten.

VI. Bölüm

BİLİŞ, YARATIM, KAVRAYIŞ

Anlama giden yol

Toplumsal cinsiyet ve cinsel tercih –ulusalcılık, etniklik, siyaset ve dinle birlikte– sanatın anlamı üzerinde etkiliymiş gibi görünüyor. Bazı sanat eserlerinin anlamı hakkında yüzyıllardır süren tartışmalar var – örneğin *Mona Lisa*'nın gülümseyişi. Sanat, dilin aktardığı gibi bir mesaj taşır mı? Bir sanat eserinin anlamını açığa kavuşturabilmek için bilmemiz gerekenler nelerdir? Sanatçıların yaşamı gibi harici gerçekler mi, yoksa eserlerin nasıl yapıldığı gibi içsel olgular mı? Bir sanat eserine sırf keyif almak için bakamaz mıyız? Bu bölümde, iki ana sanat kuramını (anlatımcı kuram ve bilişsel kuram) ele alarak anlam ve yorumlamayla ilgili sorulara açıklık getirmeye çalışacağım.

III. bölümde John Dewey'in, sanatın bir kültürü anlamanın en iyi yolu olduğunu ifade eden düşüncelerine yer vermiştim. Ona göre farklı bir toplumun sanat "dili"nin nasıl anlaşılacağını öğrenmeniz gerekir, ancak ondan sonra sanat

bir anlam ifade edebilir. Sanatın dili yazılı bir dil değil – Dewey, sanatı anlamanın bir başkasını anlamak gibi olduğunu söylüyor. Sevdiğiniz kişinin gülümseyişini nasıl yorumlayacağınızı bilirsiniz, ama bunu bir cümleye sığdırabilir misiniz? Sahip olduğunuz bilgi sayesinde bunun ne demeye geldiğini anlarsınız; sanat da aynı biçimde bağlam ve kültür bilgisine gerek duyar. Budacı sanatın Hıristiyan bir anlamı yoktur, *Brillo Kutusu* antik Atina halkına bir şey ifade etmezdi. Avustralya Aborijinleri'nin nokta resimleri Paris'ten ve New York'tan gelme modern sanat kanvaslarına benzeyebilir, ama sanatçıların amaçları ve akıllarından geçirdikleri çok farklıdır.

Anlatımcı kuram da bilişsel kuram da sanatın bir şey *ilettiğinde* hemfikirdir: sanat, heyecanları ve duyguları ya da düşünceleri ve tasavvurları aktarabilir. Burada yorum önemlidir çünkü sanatın bunu nasıl yaptığına açıklık getirmeye çalışmaktadır. Sanat bir bakıma bağlamından dolayı anlam taşır. Bu, Dewey için bir kültürün iletişimci bağlamıdır, Arthur Danto içinse sanat dünyasının özelleşmiş bağlamı. Warhol gibi bir sanatçı, elle tutulur bir ortamda eser yaratır, bu, yapıtını belli bir anlamla donatmasına yardımcı olur. Warhol *Brillo Kutusu*'nu sergilediğinde, bu (kısmen) şu anlama geliyordu: "Bu da sanat olabilir" – bakkalda satılan sıradan sabun kutularından farklı olarak.

Kimi zaman eleştirmenlerin daha öte yorumlarını reddedenler bizzat sanatçılar oluyor. Feminist eleştirmenler, sözgelimi, Renoir, Picasso ve de Kooning gibi büyük sanatçıların yaptığı çıplaklarda, kadınların genellikle erkekler tarafından esin perileri ve/veya cinsel mülk olarak görüldüğünü düşünüyorlar. Bir eserin yorumlanmasını meşru kılan nedir? Hele de sanatçı buna karşı çıkıyorsa...

Yapılan yorumları, bir eserin düşünceleri, duyguları ve tasavvurları nasıl aktardığına ilişkin açıklamalar olarak tarif edebilirim. İyi bir yorum, kanıtlara dayanmalı ve akla uygun olmalıdır, bir sanat eserinin anlaşılmasına yönelik zengin, karmaşık ve aydınlatıcı bir yol sunmalıdır. Bir yorum, kimi zaman, sanat deneyimini tiksintiden beğeniye ve onu anlamaya kadar uzanan farklı değişimlere yol açabilmelidir. Bir örneğe bakmanın daha aydınlatıcı olacağını düşünüyorum.

Yorum: bir inceleme

Hiçbir yorum mutlak anlamda "doğru" olmamasına karşın, sanata getirilen bazı yorumlar diğerlerinden daha nitelikliymiş gibi duruyor. Şimdi, çalışmaları yorum dolu tartışmalara yol açmış, ünlü İrlandalı-İngiliz ressam Francis Bacon (1909-1992) üzerinde duralım. Bacon, işkence çeken, umutsuz görünüşlü insanlar resmetmiştir. Ağızları kocaman açılmış figürler orantısızdır – resme bakanlar Bacon'ın insanları çiğ et parçaları gibi tasvir ettiğini söylemişlerdir. İnsan resme bakar bakmaz bu izlenimi edinir.

Sözgelimi, Bacon'ın 1973 tarihli anıtsal *Üçlü Pano*'sunu ele alalım. Orta panoda bir erkek figürü tuvalette oturmaktadır, alt kısma yarasaya benzeyen uğursuz bir karanlık yayılmıştır. İmajlar karanlık ve rahatsız edici görünürler, handiyse ölümün kokusu duyulmaktadır. Ne ki, diğer kanvaslarda olduğu gibi burada da biçimsel özellikler derin duygusal etkinin tam zıttıdır. Üçlü Pano formatı bile başlı başına dinsel ikonları ve altar panolarını çağrıştırır. Acı,

neredeyse statik kompozisyon ile derin ve sıradışı renklerin kullanımıyla verilir. Yorumcu Mary Abbe, Bacon'ın eserindeki gerilime ilişkin şunları söylüyor:

> Bütün çirkinliğine ve kabalığına karşın, bu resimlerde apaçık bir güzellik, hatta esenlik vardı (...) Bacon (...) en korkutucu konularında bile, bunların pek çoğunun asıldığı oturma odalarıyla karşılaştırılabilen bir tür şiirselliğe ulaşmış. Yatak odası pembesi, Trabzonhurması turuncusu, eflatun ve su tonundaki arka planlar, stilize bir zarafetle donanmış kanlı canlı figürlerin kaligrafik inceliğiyle birleşmiş.

Eleştirmenler, farklı yaklaşımlardan yola çıkan yorumları bir araya getiriyorlar. Kimi duyguyu ve anlam meselesini bir yana bırakıp sadece kompozisyonun güzelliğine bakıyor. Biçimci eleştirmen (aynı zamanda ilk yandaşlarından) David Sylvester, kanvaslardaki yürek paralayıcı içeriğe yapılan itirazlara karşılık, Bacon'ın soyutlama başarısını vurgulamıştır. Bacon'ın eserleri ilk kez sergilendiğinde (Serrano'nun *Çiş İsa*'sı gibi) izleyicileri allak bullak etmişti; bu nedenle, bu resimlerin biçimi nasıl ortaya koyduklarını belirtmek önemlidir. Gerçi Sylvester, Bacon'ın çalışmalarındaki derin duygusal nitelikleri göz ardı ederken biraz aşırıya kaçmış, Bacon'ın "çığlık çığlığa kanlı ağızlarını (...) pembe, beyaz ve kırmızıyla masum çalışmalar olarak" görmüştü. Onun Bacon'a yönelik erken dönem eleştirilerini yetersiz buluyorum.

Sylvester'ın ziyadesiyle biçimsel yaklaşımına karşılık, bazı eleştirmenler de karşıt uca yönelerek psiko-biyografik bir yorumlamaya giriştiler. Çünkü Francis Bacon'ın, oğlu-

nu daha küçük bir çocukken eşcinselliğinden dolayı kırbaçlayıp reddeden babasıyla arasındaki ilişki tüyler ürperticiydi ve Bacon tam da Freudcu kuramın ağzına layıktı. Ama belki de, Bacon'ın yaşamının diğer yönleri de sanatında kendini göstermiş, Londra'da, II. Dünya Savaşı sırasında bombaların yıktığı binalardan çıkarttığı cesetler dehşetli hayal gücünü harekete geçirmişti. Bacon, ağır alkolizm, kumar ve sürekli sado-mazo cinsel kaçamaklarıyla sıradışı bir yaşam sürmüştü.

Eserlerinin kişisel takıntılarından ya da yirminci yüzyılın sözde iç sıkıntısından yola çıkılarak değerlendirilmesine bizzat Bacon karşı çıktı ve bunların eserlerinin sadece *resim* hakkında olduğunu iddia etti. Başta Velázquez, Picasso ve Van Gogh olmak üzere diğer ressamlara tutkundu. Onların bazı eserlerini kendine özgü tarzda yorumladığına göre, eserlerinin gerçekten de yeni ve farklı bir çağda yapılan resimle ilgili olduğu düşünülebilir. Ama yine de ona inanasım gelmiyor, özgeçmişini de büsbütün rafa kaldırıyor değilim; çünkü bunlar bir biçimde resimlerinin yürek paralayan içeriği ve bariz aciliyeti için gerekli arka planı sağlıyor.

Bir başka eleştirmen, John Russell, Bacon'ın çalışmalarındaki flu figürlerin fotoğrafçı Eadweard Muybridge'in hayvanların hareketli çekimlerine dayandığını görmemize yardımcı oluyor. Sanatçının daha önceki zaman atlaması yapan hızlandırılmış fotoğrafları [time-lapse] Bacon'ın koşan köpek ve güreşen adam imajlarını beslemiştir. Russell'a göre, Bacon, temsil ile soyutlama arasındaki geçişi yumuşatmaya uğraşmıştır. Jackson Pollock gibi soyut sanatçılarla bir tür rekabete tutuşmuş ve –sanki bu türedi yor-

damın, gerçekçi betim türü olarak resme meydan okuduğunu yadsıyarak– fotoğrafı yeni bir biçimde kullanmıştır.

Bacon'ın eserinin anlamına ilişkin eleştirel anlaşmazlık sanat dünyasındaki tartışmalar için tipiktir. Bu tür karşıtlıkların çözülebilir olduğunu sanmıyorum. Eleştirmenler sanatçının eserinde daha çok şeyler görmemizi ve onu daha iyi anlamamıza yardımcı oluyorlar. Yorumlar, eserin farklı yönlerine açılım getirdikleri ölçüde değerli. En iyi yorumlar, Bacon'ın biçimsel tarzını da içeriği kadar göz önüne alanlardır. Bacon'ı yorumlarken onun sanatını özgeçmişine *indirgiyor* değilim, ama yaşamına ilişkin bazı gerçekler onun insanları nasıl resmettiğine dair bir şeyleri ortaya koyuyor. Biyografi yazarları, örneğin tartıştığımız resmin (*Üçlü Pano*, 1973) bir kişinin ölümü hakkında olduğunu söylüyorlar: Bacon'ın önemli bir resim sergisinin açılışının arifesinde, Paris'te kaldıkları otelin banyosunda intihar eden eski sevgilisi George Dyer'a adanmıştı. Bunu bilen kişi resme daha farklı bir açıdan bakmaya başlar – resim hâlâ korkutucudur (hatta belki daha da fazla), ama her şeyden çok sanatsal bir aktarımın başarılı bir örneğidir. Ancak içerik de her şey demek değildir. Bacon'ın biçimlerini, kompozisyonlarını ve sanatsal kaynaklarını da dikkate almak lazım.

Bacon'ı yorumlarken nasıl bir yol izleneceğine dair inceleme örneğim, bilişsel sanat kuramını da ortaya koydu, ki benim tercihim de bu yönde. Bacon'ınki gibi sanat yapıtları öyle karmaşık fikirler yoluyla iletişim kurar ki, bu daha çok bir dile benzer. Ancak sanatın popüler bakışı da Bacon'a uygulanabilir; sanatın, gülmek ya da çığlık atmak gibi duygularla iletişim kurduğunu savunan anlatımcı kuram. Bacon duyguları ifade ediyor besbelli, aslında bazı re-

simlerin kendileri (sadece resimdeki kişiler değil) haykırıyormuş gibi görünüyor. O halde, anlatımcı sanat kuramına bir göz atalım.

Anlatımcı kuram: Tolstoy

Anlatımcı kuram, beklenebileceği gibi, sanatın duygular ve heyecanlar dünyasından bir şeylerle iletişim kurduğunu söylüyor. Rus romancı Leo Tolstoy (1828-1910) ünlü makalesi "Sanat Nedir?"de bu görüşü savunmuştur. Tolstoy, sanatçının asli görevinin izleyiciye duyguları ifade etmek ve aktarmak olduğuna inanıyordu:

> kişi, bir zamanlar yaşadığı bir duyguyu, sözcüklere dökülen hareketler, çizgiler, renkler, sesler ve biçimler sayesinde kendi içinde uyandırabildiğinde, başkalarının da aynı duyguyu yaşayabileceği bir duygusunu aktarabilir – sanat etkinliği işte budur...

Anlatımcı kuram, bazı sanatçılar ya da sanat akımları için geçerlidir, başta duyguların ifade edilmesinden ibaretmiş gibi görünen soyut dışavurumculuk türü olmak üzere. Sözgelimi, de Kooning'in çıplakları, hem çekici olduklarından hem de aynı zamanda korkutucu ve yiyip bitirici gibi göründüklerinden, sanatçının kadınlara ilişkin karmaşık ve belirsiz duygularını anlatıyor gibidir. Mark Rothko'nun karanlık resimleri bastırılmış, ciddi duygulardan söz etmektedir. Bacon'ın resimleri de kaygı ya da çaresizlik anlatır. Anlatımcı kuram müzik alanına da uyarlanabilir. Bach'ın

müziği onun Hıristiyan inanışını da yansıtır – Wagner'in *Parsifal*'de yaptığı gibi. Anlatımcı kuram modern müzik için de geçerlidir. Polonyalı besteci Penderecki'nin *Hiroşima Kurbanlarına Ağıt*'ı, nükleer bombanın ardından yükselen haykırışları ifade edermiş gibi görünen tiz sesli bloklar halinde keman çığlıkları sekansıyla başlar.

Ancak, bazı kuramcılar Tolstoy'u eleştirirken, sanatçının ille de ifade etmek için sorguladığı bir duyguya sahip olması gerekmediğini vurguladılar. Bacon 1973 tarihli *Üçlü Pano*'sunu yapmak için haftalar ya da aylar harcamış olmalı, bütün bu zaman zarfında onun tek bir duygu "hissetmesi" olanaklı değil. Aynı biçimde, Penderecki'nin de, bombalanmış bir kent hakkındaki (bomba kurbanlarının hissettikleri bir yana) duygularıyla dolu olduğu bir anda eserini ortaya koyması gerekmezdi. Penderecki daha farklı bir başlık taşıyan anlatımcı bir eser yazmış, sonra da adını "Hiroşima" koymuştur. Müzik ya da sanat bir şeyler ifade ettiğinde, onun nasıl düzenlendiği değil de, sanatçının o günkü hissettikleri daha önemli. Anlatımcılık *eserin* içinde, *sanatçının* değil. Bu anlatımcılık Penderecki'nin müziğini farklı bağlamlarda –örneğin Stanley Kubrick'in tüyler ürpertici filmi *The Shining*'in film müziğinde– başarıyla kullanılmasına olanak tanımıştır.

Cinsellik ve yüceltme üzerine Freud

Sanatın anlatımcı olduğunu söyleyen kuramcılardan biri de öncü psikanalist Sigmund Freud'dur. Hiç kuşkusuz Freud ile Tolstoy arasındaki en önemli fark, Freud'un, sana-

tın *bilinçdışı* duyguları aktardığına inanmış olmasıydı – ki, sanatçı bu tür duygulara sahip olduğunu bile kabul etmeyebilirdi. Freud, bütün insanlarda öngörülebilir yollardan geliştiği varsayılan biyolojik temelli arzuları tanımlamıştır – hem bilinçli hem de bilinçdışı. Onun zihin ve anlatım bakışı sanatlarda büyük bir etki yaratmıştır. Freud sanatı bir "yüceltme" biçimi, biyolojik arzularımızın (örneğin oral ya da cinsel organlara ilişkin zevk) gerçek tatmininin yerini tutan bir doyum olarak görmüştür. Freud şöyle açıklıyor:

> [Sanatçı] içgüdüsel ihtiyaçlardan yola çıkar (...); saygı görmek, güç kazanmak, zengin ya da ünlü olmak veya kadınların aşkına mazhar olmak ister, ancak bu tür doyumlara ulaşmanın yollarına sahip değildir. Bundan dolayı, doyuma ulaşmamış bütün arzularda olduğu gibi, o da gerçekliğe döner ve bütün ilgisini, bütün libidosunu fantezi dünyasının yaratımına aktarır, ki muhtemelen nevrozlar da buradan doğuyor.

Sanatçı, fanteziler ya da hayaller kurarak, diğer insanlar için de genel bir zevk kaynağı oluşturarak nevrozlarından kurtulur.

Yüceltme olumsuz bir kavrammış gibi geliyor kulağa – ne de olsa, "asıl şeyi" elde edemediğimizde yüceltme edimine başvuruyoruz. Ama Freud yüceltmenin önemli olduğunu söylüyor, çünkü bu, kısmen insanı sanat ve bilim gibi muhteşem şeyler yapmaya yöneltiyor. Ayrıca, içimizde yükselen her arzuyu yüceltemeyiz, çünkü bu, gerekli sınırları yıkarak uygarlığın sonunu getirirdi. Sanatın bilinçdışını ve evrensel arzuları ifade ettiğini savunan Freud, sanatçıla-

rın kişisel geçmişlerini anlamaya çalışırken, bir yandan da sanat eseri ile yaratıcısının bilinçdışı duyguları ve arzuları arasındaki ilişkiyi vurgulayarak onların özyaşamöykülerini araştırmıştı.

Freud'dan sonraki kuramcılar psikanalitik yorumları esin verici bulmuşlardır. Bir psikanalist, de Kooning'in koskocaman korkutucu kadın figürlerini, "hadım edilme kaygısıyla" açıklayabilirdi. İyi bilinen başka psikanalitik çalışmalar da var; Freud'un Hamlet'in "Oidipus kompleks"ine ilişkin düşünceleri gibi. Freud ayrıca Michelangelo'nun *Musa*'sı, Leonardo'nun bazı resimleri ve E. T. A. Hoffmann'ın "gizemli" öyküleri üzerine de yazmıştır.

Onun Leonardo da Vinci'nin eserine ilişkin tartışması, sanatçının, beşiğine yırtıcı bir kuşun geldiğine dair çocukluk anısı üzerine yoğunlaşır. Leonardo'nun İtalyanca'dan Almanca'ya çevrilmesi sırasında meydana gelen bir yanlış anlama sonucu, Freud kuşu akbaba olarak alır ve Leonardo'nun ünlü bir Bakire ve çocuk ile Bakire'nin annesi resminde akbabayı görebildiğini düşünür. Leonardo'nun, Mona Lisa'nın ünlü gülümseyişi ve güzel çocuk başı imajları gibi ünlü görsel betimlerini de incelemiş ve bu eserlerin sanatçının çocukluğuna kadar uzandığını iddia etmiştir:

> Eğer güzel çocuk başı, onun kendi çocukluğunun betimleriyse, gülümseyen kadınlar da annesi Caterina'nın tekrarlarından başka bir şey değildir ve bunun üzerine, aklımıza, gizemli gülümseyişe –yitirmiş olduğu ve Floransalı hanımda yeniden bulduğunda onu bu denli büyüleyen gülümseyişe– sahip olan kişinin annesi olma ihtimali gelir.

Her anlatımcı kuram psikanalizin varsayımlarını kabul etmek zorunda değil. Aslına bakılırsa, bilinçdışı arzuların, (düzenli aşamalarla gelişen) "libido"nun varlığına verdiği primle, yüceltme lojistiği ve benzeri şeylerle, Freud'un kuramı fazla ince eleyip sık dokuyor. Bundan sonra, özyaşamöyküsündense sanatın kendisine ağırlık veren, sanatın daha bilinçli tasavvurları ve inançları yansıtma gücüne sahip olduğunu düşünen bir grup anlatımcı kuramcıya yer vereceğim.

Tasavvurları ifade ederken

Anlatımcı kuramın Tolstoy için de Freud için de en büyük sorunu, sanatın sadece duyguları (bilinçli ya da bilinçdışı) ifade ettiğine ilişkin ısrarın çok sınırlayıcı gibi görünmesidir. Antik tragedyalar ve Ortaçağ katedralleri, tıpkı Zen bahçeleri ve O'Keeffe'in ya da Bacon'ın resimleri gibi salt duyguları ifade etmekten fazlasını anlatırlar: inanç dizgeleri, evrene ve düzenine ilişkin bir bakış, sanatta soyutlamaya dair tasavvurlar, vs. Bu karşıt görüşü ortaya koymanın bir yolu da sanatın sadece duyguları değil, aynı zamanda *tasavvurları* da aktarabileceğini ya da anlatabileceğini söylemek.

Anlatımcı kuramın bu tür gözden geçirilmiş ya da güçlendirilmiş değişkesi çeşitli kişilerce geliştirilmiştir: Benedetto Croce (1866-1952), R. G. Collingwood (1889-1943) ve Suzanne Langer (1895-1985). Ayrıntılara ilişkin fikir ayrılıklarına karşın, bu üç kişi sanatın duygular kadar tasavvurları da ifade edebildiği ya da açığa vurabildiği düşüncesini

güçlendirmiştir. Langer, tasavvurları ve duyguları anlatırken bunların arasında belirgin bir ayrım olmadığını ortaya koymuştur:

> "Duygu" sözcüğü burada en geniş anlamıyla, fiziksel duyumdan, acıdan, rahatlık, heyecan ve durgunluktan en karmaşık duygulara, anlığın gerilimlerine ve bilinçli insan yaşamının sabit duygu tonlarına kadar hissedilebilen her şey olarak alınmalıdır.

Sanatçılara genellikle hayranlık duyulur, çünkü onlar tasavvurlarını belli bir yordama has, benzersiz ve orijinal yollardan aktarabilirler. Langer şöyle açıklıyor:

> Kimi zaman bütün bir deneyime ilişkin anlayışımız, mecazi bir simgeye bağlanıyor, çünkü bu yeni bir deneyim, oysa dilde sadece daha önce tanıdığımız nosyonlarla ilgili sözcükler ve tanımlar var... Derin düşünceye dalmak için öznel gerçekliğin sembolik temsili, sahip olduğumuz sözcüklerin ötesinde olmakla kalmıyor, aynı zamanda dilin asıl çerçevesi için de olanaksız.

Tolstoy sanatçının eserine "aktardığı" bir duyguya sahip olduğunu düşünürken, Collingwood sanat yapmanın, bir bakıma, bir şey hissetmeden *önce* geldiğini savunmuştu. Sanatta duyguyu ifade etmek duyguyu anlamanın da parçasıdır. Collingwood şöyle açıklıyor: "Kişi duygularını ifade edene kadar ne hissettiğini bilmiyordur. Onu ifade etme edimi, onun kendi duygularını araştırmasıdır. O, bu biçimde, duygularının ne olduğunu anlamaya

çalışır." Sanatçının gösterdiği çabayı izlerken, kendini keşfetme sürecini yeniden yaratırız, böylece biz de sanatçı haline geliriz: "Coleridge'in dediği gibi, bir adamın şair olduğunu bizi şair yapmasından anlarız."

Foucault ve *Las Meninas*

Anlatımcı kuramlar sık sık sanatçının kişisel arzularını ve duygularını öne çıkarır. Ancak sanatçının oynadığı rol, daha yakın tarihli, sözüm ona "yazarın ölümü" bakışının destekçileri tarafından göz ardı edilmektedir; örnekse, Fransız kuramcılar Roland Barthes ve Michel Foucault. Foucault (1926-1984) yankılar uyandıran makalesi "Yazar Nedir?"i 1969 yılında kaleme aldı. Yazar nosyonunu, şeyleri, bir biçimde "söylemi belirleyen" ve önemli olan "eserler" olarak tanımlayabilmek için kullandığımızı ortaya koyan Foucault, "yazar işlevi" dediği şeyi eleştirmiş ve "yazarın amaçladığı şeye" riayet ederek doğru yorumun araştırılmasına saplanıp kaldığımızı düşünmüştür. Peki, onun anlam açıklamasına getirdiği alternatif nedir?

Foucault'nun bakış açısının bir ilüstrasyonu, 1966 tarihli kitabı *Sözcükler ve Şeyler*'in, Velázquez'in ünlü resmi *Las Meninas*'ı (*Nedimeler*) tartıştığı ilk bölümünde yer alıyordu. Velázquez'in 1656 yılında resmedilmiş büyük ölçekli başyapıtı, İspanya prensesi (Infanta) ile nedimelerinin portresidir. Bunlar, diğer karakterlerle sarılmış bir halde, büyük bir odada yer alırlar; sanatçı kendisini de tuvalinin başında betimlemiştir. Resimde, ayrıca, bir köpek, pencereler, açık bir kapı, duvarlarda resimler ve arka tarafta bir ayna oldu-



20. Diego Velázquez'in 1656 tarihli *Nedimeler* resminde, sanatçı kendisini de resmi yaparken betimlemiştir; acaba yaptığı bu resim midir?

ğunu görürüz. Aynada, Infanta'nın anababası (ve sanatçının koruyucusu) İspanya kral ve kraliçesinin belli belirsiz figürleri vardır.

Velázquez'in resmi izleyicilere bir tür bilmece ya da çelişki sunar. Bunu açıklamak, resmin yarattığı görsel bulma-

calar nedeniyle biraz zor aslında. Sözgelimi, resimdeki sanatçı kocaman bir tuval üzerinde çalışmaktadır –tuvalin büyüklüğü, şu işe bakın ki tam da *bu* resim kadardır– ama biz onu göremeyiz. Peki ya resmin içindeki resmi görebilseydik, bu bizim şimdi gördüğümüz resim mi olacaktı? Ayrıca, aynada görülen kral ve kraliçe imgesinin aslı nerede? Aynada yansımalarının olabilmesi için resmin önünde durmuş olmaları gerekir – ama resmin önünde ona bakan bizden başka kimse yok ki!

Foucault, bu resim üzerinden, "temsilin temsili" dediği ilgi çekici bir gezinti öneriyor. Eserde, resimler, açık kapılar, insanlar, hatta ışık vasıtasıyla görsel gerçekliğin çeşitli kipleri betimlenmiş. Foucault, "yazarının", yani sanatçının ne anlatmak istediği üzerinden değil, o dönemin bakış açısını örneklemesi dolayısıyla yorumluyor eseri ve bu tür kültürel bakış açısına "epistem" [söylem çerçevesi] diyor. *Las Meninas*, kendilik bilincine ve dünyaya bakarken izleyicinin görevine yeni bir vurgu yapan, erken modern epistem'in bir örneğidir. Foucault'ya göre düşündürücü olansa, bu epistem'de öznenin kendisini doğrudan doğruya algılayamaması. Biz izleyicilerin yerinde kral ve kraliçe vardır, ressamın sahipleri ve siparişi verenler, yani "asıl" izleyenler. Biz de ortaya çıkan eseri göremeyiz ve ona "sahip olamayız" çünkü arkası dönüktür bize.

Foucault'nun *Las Meninas* yorumu, onun, ressamın perspektifi kullanmasındaki ayrıntılarda yanıldığını düşünen akademik çevrelerde tartışılmıştır. Aynada neyin ya da kimin betimlendiği üzerine tartışmalar da yapılmıştır. Belki de ayna görüntüsü, bizim bulunduğumuz noktadan, resmin dışından bakıldığında varsayımsal izleyiciler olan kral ile

kraliçeyi değil, Velázquez'in resimde üzerinde çalıştığı kanvasın içindeki görüntüyü yansıtıyordur – resmin arkası bize dönük olduğundan bundan emin olamayız.

Bu kısa tanıtımdan alınacak ders, Foucault, sanatı sanatçının zihnine bakarak yorumlamalıyız iddiasını reddetse de, onun sanat eserinin anlamlı *olduğunu* varsaymış olmasıdır. Anlam, sanatçının arzularıyla ve tasavvurlarıyla ilgili olmadığı gibi, içinde yaşadığı dönemle de çok fazla ilgili olmayabilir. Sanatçılar da, düşünürler ve bilim insanları gibi diğer entelektüeller ile birlikte, verili bir epistem içindeki tematik ilgileri paylaşırlar. Foucault'nun bakış açısı, sanatçıların toplumsal ve tarihi bağlamına yoğunlaşarak, Dewey ile Danto'nunkini çağrıştırmaya başladı; bunların tamamı, sanatın, hem genel olarak kültür hem de özel olarak tarihi bağlamına kurulmuş bir anlama sahip olduğuna dair bir uzlaşıdır.

Bilişsel kuramlar: yararcılık

Bu kitap boyunca düşüncelerine yer verdiğim John Dewey, felsefeye başat bir Amerikan katkısı olan yararcılık yaklaşımının önde gelen savunucularından biridir. Dewey'den önceki yararcılar, William James ve Charles Sanders Peirce, örneğin "Gerçeklik"le ilişki kurarken soyut ideallerden ziyade işe yararlılığı, hatta "nakit değeri" öne çıkaran yeni bir hakikat kuramı attılar ortaya. Yararcılar, bilgiyi, önermeleri ve hakikatleri destekleyen bir şey olarak tanımladılar. Onlara göre, örneğin "nasıl yapılacağı bilgisi" ve duyumsal bilgi vardı.

Dewey bilgiyi "aracı" olarak tanımladı ve bunu "yarattığı edimi kontrol ederek anlık deneyimin zenginleştirilmesi açısından aracıdır" diyerek açıkladı. Dewey'in sanata yaklaşımını bilişsel sınıflamasına sokuyorum, çünkü yararcı bilgi bakışını *Art as Experience* kitabında, sanatın incelenmesine uygulamıştır. Dewey, insanların algılamasını, yönlendirilmesini ya da tam tersine gerçeklikle baş etmeye çalışmasını sağlamada sanatın işlevini vurgulamıştır. Sanatın yaşamımızda bir işlevi vardır ve bu, kopuk ve gizli olmamalıdır. Sanat alıp bir köşeye koyduğumuz bir şey değildir sadece, insanlar onu dünyalarını ve algılarını zenginleştirmek için kullanırlar. Dewey, sanatın, en az bilim kadar bilgi kaynağı olabileceğini iddia etmiştir. Sanat, etrafımızı saran dünyayı nasıl algıladığımıza ilişkin bilgiyi ortaya koyar, basitçe bir dizi önermeye indirgenemez: "Sanatta anlatım yordamı ne nesneldir, ne de öznel. Nesnel ile öznelin birlikte iş gördüğü öyle bir yeni deneyimdir ki, bunda ikisinin de tek başına herhangi bir varlığı yoktur." Sanattan ne öğrendiğimiz, bizim amaçlarımıza, sahip olduğumuz koşullara ve meramımıza bağlıdır ve bu hep "etkin"dir ya da yaşanmış deneyimle uyumludur.

Sanatın yararcı bakışını geliştiren daha yakın tarihli bir düşünür, etkili kitabı *Languages of Art [Sanatın Dilleri]* 1968 yılında yayınlanan Harvard profesörü, merhum Nelson Goodman'dı. Goodman da Dewey gibi sanatın yaşanmış deneyimlerimizdeki rolünü öne çıkardı ve bilginin ya da bilişin tanımını, geçerli saptamalardan oluşan kuru bir listeyle sınırlamadı:

> Sanat üzerinden bildiğimiz şeyi, zihnimizle yakaladığımız gibi kemiklerimizde, sinirlerimizde ve kaslarımızda hissederiz

(...) Organizmanın bütün duyarlılığı ve hevesi, sembollerin yorumlanmasına ve müdahalesine dahil olur.

Goodman, sanatta anlama ve göndermeye ulaşan sembollerin karmaşık yapısını incelerken, *Languages of Art*'ta Dewey'in sanata bakışı bir tür dil olarak geliştirilmiştir. Farklı sanatlar bunu farklı yollardan yapar: müzikte notalar vardır, dansta yoktur. Şiir ve müzik gibi sanat biçimlerine uygulanabilen farklı işaretler dizgesi vardır. Resim ya da heykel başka yollardan iletişim kurmaya yönelmiştir. Ancak her sanat biçimi, bizim dünyayı anlayışımıza katkıda bulunur, bunu çoğaltır. Goodman, sanatın, bilimsel önermeleri başarılı kılan ölçütü yerine getirebildiğini iddia etmiştir; yani açıklık, zarafet ve hepsinin ötesinde "temsilde doğruluk". Goodman'ın yararcı bakışına göre, bilimsel kuramlar ve sanat eserleri bizim gereksinimlerimiz ve alışkanlıklarımız (ya da alışabileceğimiz şeyler) ile doğru ilişki kurabilen dünyalar yaratmaktadır. Eğer onlar bunu yapıyorsa, Goodman'ın *Languages of Art*'ın son bölümünde dediği gibi, "dünyalarımızın yaratılmasında ve anlaşılmasında" bize yardım ediyorlar demektir.

Goodman tek tek sanatçıların eserlerinde ne anlattığıyla ilgili fazla bir şey söylememiştir. Kitabında da yorumla ilgili çok az şey vardır. Kitap en büyük etkiyi kendi döneminin algı psikolojisinde yaratmıştır. Goodman, çeşitli sanatların, bizim algılama kiplerimizi değiştirip, etrafımızı saran dünya ile etkileşime geçerek nasıl olup da bilişsel bir değere ulaşabildiğiyle ilgilenmiştir daha çok. Bu konuda, üstünkörü tarz ve amaç farklılıklarına karşın, aslında Dewey'in gerçek bir izleyicisidir, çünkü ikisi de, sanatı, biz

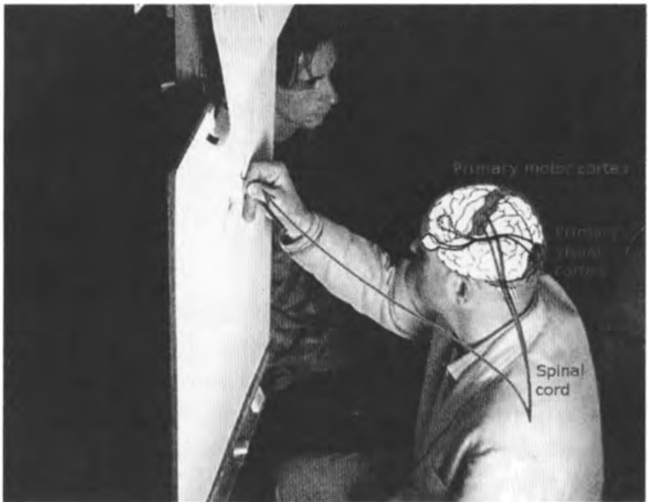
insanların çevremizle ilişki kurmak için düzenlediğimiz bir şey olarak görmüştür – sanat algılarımızı açarak bizi canlandırır.

Zihin, beyin ve sanat

Algı ve zihin üzerine çalışmalar, Freud ve Dewey'den, hatta Goodman'dan bu yana bütünüyle değişti ve gelişti. Yeni bir alan olan bilişsel bilim –psikoloji, robot teknolojisi, sinirbilim, felsefe ve yapay zekâ gibi alanların ilgi çekici kesişimi– sanat eserlerinin yaratım, yorumlama ve anlaşılma bilgisi üzerinde önemli sonuçlar doğurdu. Sinirbilim insanları MRI [manyetik rezonans görüntüleri] kullanarak, portre yapmak ya da soyut desenler çizmek gibi işlerle uğraşırken sanatçıların beyin aktiviteleri ile sanatçı olmayan kişilerinki arasındaki farkı anlamaya çalıştılar. Yeni bilimsel çalışmalar görsel perspektifin resimde nasıl işlediğine ya da bazı desenleri ve renkleri neden güzel bulduğumuza açıklık getirdi. Hafıza ve beyin üzerine yapılan yeni çalışmalarla, Freud'un bastırma mekanizmalarına ilişkin varsayımları geçersiz kılınırsa, Freud'un libido kuramı daha az makul bulunmaya başlayacak ve psikanaliz bir sanat kuramı olarak anlamını yitirecektir. Algı psikolojisi üzerine yakın tarihli çalışmalar, Goodman'ın kuramının, hangi imajların ve hangi sebeple "gerçekçi" bulunduğuna ilişkin bazı temel bakış açılarını tüketmiştir.

Bilişsel devrim, filmlerdeki insanların, mekânların ve anlatımların görsel ifadelerini nasıl anladığımızı açıklamak amacıyla film kuramına da uygulanıyor. İnsanların müzikal

yapıları nasıl yorumlayıp hatırladığını keşfetmek için deneysel çalışmalar yürütülüyor. Diana Raffman *Language, Music and Mind [Dil, Müzik ve Zihin]* başlıklı kitabında, müziğin sözde "tarif edilemezliği" gibi belli estetik olguları açıklayan müzik algısındaki araştırmayı tartışıyor. Semir Zeki, Alexander Calder'in beyin hücrelerimizin hareket algısını nasıl aktardığını araştırarak ikincil renklerin sinirsel açıdan kinetik heykellerin netliğini "bulandıracağı" iddiasını destekliyor. Zeki'ye göre: "Sanatçılar, bir bakıma, sadece kendilerinin bildiği yoldan beyni inceleyen ve onun nasıl çalıştığını farkında olmadan anlamaya çalışan nörologlardır."



21. Bilim insanları Chris Miall ve John Tchalenko, sanatçı Humphrey Ocean'ın bir portre eskizi yaparken (1998) beynini inceleyip o sırada beyninin manyetik görüntüsünü (MRI) elde ettiler.

Belki de bazı insanların sanatın bilimsel açıklamasının indirgemeci olacağından endişe etmesi hiç şaşırtıcı değil. Kuşkucular, sanat ve güzellik hakkındaki yakın tarihli tartışmayı duyduklarında bunu onaylamayacaklardır: ünlü nöroloji ve psikoloji profesörü V. S. Ramachandran *The Journal of Consciousness Studies*'de (yaz 1999) sanatsal deneyimin sekiz ölçütünü ya da koşulunu açıklamaya çalışmıştır:

> İnsanın sanatsal deneyiminin ve bunu aktaran sinirsel işleyişin bir kuramını sunuyoruz. Herhangi bir sanat kuramı (ya da daha doğrusu, insan doğasının herhangi bir yönü) ideal olarak üç bileşene sahiptir. (a) sanat mantığı: evrensel kuralların ya da ilkelerin olup olmadığı; (b) evrimsel gerekçeler: bu kurallar hangi sebeple gelişmiştir ve neden bu biçime bürünmüşlerdir; (c) beynin hangi bölümü devreye girmiştir? Makalemizde, öncelikle sanatsal kavramların araştırılması yer alacak, daha sonra "sanatsal deneyimin sekiz yasası"nın bir listesi –sanatçıların farkında olarak ya da olmayarak beynin görsel bölgelerini uyarmak için kullandığı bir dizi iz sürdürücü– verilecektir.

Ramachandran'ın sanatın ilkelerini dile getirme iddiası, büyük bir iddia ve meydan okumalara açık gibi görünüyor. (Dürüst olmak gerekirse, dergi, bilim insanlarının, sanatçıların ve sanat tarihçilerinin eleştirilerini de yayınlamıştır.) Bilim insanı, bütün sanatın güzele yöneldiğini varsayıyor (hatta, neyin "sevimli" olduğu hakkında konuşmaya bile kalkışmış), ama biz (kan üzerine olan) I. bölümden biliyoruz ki bu doğru değil. Ayrıca, yukarıdaki alıntıda "uyarmak" sözcüğünü tercih etmiş olması çok isabetli, çünkü

makaledeki ilüstrasyonların pek çoğu erotik kadın çıplaklardan oluşuyor. Makaleye göre, "bizim" onların güzelliğine duyduğumuz ilgi, evrensel evrimin zorunluluklarından kaynaklanıyor – bu nokta Gerilla Kızlar buraya baksın diye haykırıyor sanki!

Eleştirmek çok kolay ama Ramachandran'ın makalesi ilgi çekici önerilerde de bulunuyor; sözgelimi, psikolojik çalışmalarda iyi bilinen bir olgu olan "zirvenin kayması etkisi"nin önemi: burada, bir olguyu tanıyacak ve ona tepki verecek biçimde eğitilen öznenin bunun abartılmış bir örneğine çok daha güçlü bir tepki vermesi söz konusu. Bu, karikatürlerin ya da aşırı ve farklılaştırılmış biçim ve renk dizgesinde tanınabilir bir şeyi gösteren sanatın başarısını açıklayabilir. En nihayet, sanatın kaçınılmaz biçimde algısal ve bilişsel süreçlere bağlı olmasından dolayı, sanatın sinirsel temellerinin araştırılması ilgi çekici ve çığır açıcı olacaktır.

Açıklama olarak yorum

Artık özetleyelim. Bu bölümde üzerinde tartışılan sanat kuramı türlerinde (anlatımcı kuram ve bilişsel kuram), sanat, insan iletişiminde anahtar bir görev üstlenmiştir. Bu nedenle yorum önemlidir, çünkü sanatçının ya da sanat eserinin anlattıklarını dile getirme girişiminde bulunur. Anlatımcı kuram, bir sanatçının eserinde ne ifade ettiğine odaklanır. Tolstoy ve Freud gibi bu görüşün yandaşları, ifade edilen şeyin duygular ve arzular (bilinçli ya da bilinçdışı) olduğunu savunmuşlardır. Croce, Collingwood ve Langer

gibi diğer düşünürler ise, sanatın, sanatçının duygularını, tasavvurlarını karmaşık yollardan ifade etmesine yardımcı olduğunu ifade etmişlerdir. Bu bakış açısı, sanatın bilgi aktardığını savunan bilişsel sanat kuramına yakındır. Dewey'in yararcı sanat bakışı, dil benzeri bir yapı yoluyla esinleyici biliş biçimi olarak sanatı vurgulamıştır. Hiç kuşkusuz, izleyicilerin bir sanatçının duygularını ve tasavvurlarını nasıl "edindikleri" üzerinde anlaşmazlıklar da vardır: doğrudan aktarım yoluyla (Tolstoy), ortak bir fanteziyi tanıyarak (Freud), epistem'i paylaşarak (Foucault) ya da dil benzeri yorum süreciyle (Goodman).

Sanatın nasıl yorumlanacağı üzerine kuramlar ortaya koyan pek çok kişi, ister anlatımcı isterse bilişsel kuramına dayansın, şu temel düşünceyi paylaşmıştır: sanat, anlamlı insan etkinliğinin bir parçasıdır, ki bu sayede akıl sahibi insanlar birbirleriyle anlaşabilirler. Sanat kuramcıları bunu açıklamak için felsefeye ve antropoloji, sosyoloji ve psikoloji, özellikle algı psikolojisi gibi beşeri bilimlere yönelmişlerdir. Freud'un sanat kuramı, onun zihne kendi bakışından ortaya çıkmıştır. Foucault, zihne kendi bakışını getirirken daha az kişiselleştirilmiş ve biyolojik, ama daha fazla toplumsal-tarihi bir yaklaşım benimsemiştir. Dewey, sanatın organlarla algılandığını, ama aynı zamanda kültürel olarak temellendiğini düşünmüştür. Goodman esinlenmek ve anlamak için kendi döneminin en üstün algı psikologlarına bakmıştır. Bütün bu sanat kuramcıları bilişsel bilimin yeni gelişmeleriyle kendilerinden geçebilirlerdi.

Sanatın bilişsel bir etkinlik olması konusunda Dewey'e katılıyorum. Francis Bacon gibi sanatçılar düşüncelerini ve tasavvurlarını, izleyicilere aktarılabilir bir yoldan ifade

ederek onların deneyimlerini zenginleştirebilirler. Sanatçılar bunu bir bağlam çerçevesinde yaparlar ve onların "düşünceleri" bu çerçevede belli gereksinimlere hizmet eder. Sanatçılar artık, Danto'nun "sanat dünyası" dediği bağlamda, onları, toplumsal, tarihi ve ekonomik çevrendeki halkla bir araya getiren bir dizi kurumla iş görüyorlar. Sergiler, performanslar ve yayınlar gibi bilinen ortamlar yoluyla, bilgi yaratıyor ya da aktarıyorlar. Sanatçılar duygularını, kanılarını, düşüncelerini ve tasavvurlarını iletmek için semboller kullanıyorlar; izleyiciyle kurdukları iletişim daha sonra sanat eserlerinin yorumu oluyor.

"Yorum yapmak", bir sanat eserinin anlamını ortaya koyan akılcı bir yapı önermektir. Bir sanat eseriyle yapılmış tek ve doğru bir bilişsel katkı olabileceğine inanmıyorum. Ama bazı yorumlar bunu diğerlerinden daha iyi anlatıyor. En ileri yorumlar, akılcı, ayrıntılı ve akla yatkındır, akılcı tartışmanın temel bilgisini ve toplumsal standartlarını yansıtır. Özel yorumlar, sanatın iletişimsel başarısı için temel önemdedir, ayrıca yeni sanatçıların eğitiminde ve çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Yorumlar ve eleştirel analizler sanatı açıklamaya yardımcı olur – izleyiciler arasında bulunan bizlere ne düşüneceğimizi söylediği için değil, eseri daha iyi görmemizi ve ona karşılık vermemizi sağlaması bakımından da.

VII. Bölüm

DİJİTALLEŞME, YAYMA

İmajlar demokrasisi

Herkes *Mona Lisa*'nın ve Michelangelo'nun *Davud*'unun neye benzediğini biliyor – ya da biliyor muyuz gerçekten? Bunlar o kadar çok yerde karşımıza çıkıyor ki, Paris'e ya da Floransa'ya gitmemiş olsak da, onları tanıyormuşuz gibi geliyor bize. İkisinin de bir sürü kopyası var – kısa şortun üstünde Davud ya da bıyıklı Madonna gibi. Sanat röprodüksiyonları her yerde ve her şeyde. Pijamalarımızla, oturduğumuz yerden kalkmadan, internet üzerinden ya da CD'lerden dünya çapındaki galerilerin ve müzelerin sanal turlarına katılabiliriz. Resimlerin türlerini ve ressamları araştırabilir, ayrıntıları inceleyebilecek kadar resimleri büyütebiliriz. Louvre'un Web sitesi *Milo Venüsü* gibi sanat eserlerinin 360 derecelik panoramalarını sunuyor. Bu tür turlar, gözlükler ve eldivenler gibi aparatlarla sanal gerçekliğe dayanarak duyularımızın daha büyük bir bölümüne seslenebilir. Işıklandırma ve sahne tasarımcıları da mimarlar gibi yaptıkları işlerde bu teknolojiyi çoktandır kullanıyorlar.

Yeni röprodüksiyon teknolojileriyle geniş ölçüde ulaşılabilir olan sadece görsel sanatlar değil. Operalar, tiyatro oyunları ve bale gösterimleri de düzenli olarak TV'de yayınlanıyor, çok sayıda kişi Bach'ın ve Beethoven'ın müziğini kilise konserlerinden ya da senfoni salonlarındaki canlı performanslardan değil CD'lerden ve radyodan tanıyor. Merhum Stanley Kubrick'in sinemasına hayran olsam, filmlerinin yüksek çözünürlüklü DVD'lerini edinebilirim (geniş ekran formatında elbette). Yeni yordam, "eski" sanatla yeni buluşmaları olanaklı kılmakla kalmıyor, aynı zamanda büsbütün yeni sanat türlerine de can veriyor: çoklu-ortam performansları, Web bazlı sanat, dijital fotoğraf ve daha niceleri.

İnternet, videolar, CD'ler, reklamcılık, kartpostallar, afişler ve benzerlerinin postmodern çağında insanın sanat deneyimi de büyük ölçüde değişti. Ama iyi mi oldu, kötü mü? Peki sanatçılar buna nasıl tepki gösterdiler? Kitabın son bölümünde, yeni iletişim teknolojilerinin sanat üzerindeki etkisini ele alacağım. Gelecekçi teknolojiler sayesinde sanatın geçmişinin küresel köy çapında dijital olarak nasıl yayıldığını araştırarak "geleceğe" döneceğiz. Bakış açıları hevesli bir onamadan inançsız şüpheciliğe kadar değişen üç kuramcının önderliğinde ilerleyeceğiz: Walter Benjamin, Marshall McLuhan ve Jean Baudrillard.

Benjamin ve solmuş auralar

Belki de hem ressamın imajları, hem de müzisyenin sesleri röprodüksiyonlarda güçlerinden bir şeyler yitiriyordur,

öyle ki orijinalde olan bir şeyi kaçırıyoruz. Düşünür ve toplumsal eleştirmen Walter Benjamin (1892-1940), 1936 tarihli ünlü makalesi "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda San'at Yapıtı"nda, bu yitirdiğimiz niteliği "aura" olarak tanımlamış ve şaşırtıcı bir biçimde auranın yitirilmesinin kötü bir şey olmayabileceği sonucuna varmıştı. Marksizmin materyalist tarih algısından etkilenen Benjamin, fotoğrafın kolaylaştırdığı yeni ve daha demokratik sanat biçimlerini kutlamıştı. Seri üretimin yeni eleştirel algı kiplikleri geliştirerek insanın özgürleşmesine katkıda bulunacağını düşünmüştü.

Eski sanat eserlerinin aurası, onların zaman ve uzamdaki biricikliğinden ve dinsel kültlerdeki özel güçlerinden kaynaklanıyordu. Sanatın toplumsal törenlere ve dinsel ritüellere sıkı sıkıya bağlı olduğu çeşitli durumları daha önce görmüştük – Avustralya Aborijinleri'nin nokta resimleri, Chartres'ın pencereleri, çivili Afrika fetiş heykelleri ve Antik Yunan tragedyaları. Özel ve biricik nesneler bir biçimde süslenmiş, kullanılmış ve bu törenlerin bir parçası olarak kıymetli bulunmuş ve değerli, kutsal bir "aura" elde etmiştir. Ne ki, sanatı paylaşmak ve yaymak için gravür gibi mekanik röprodüksiyon olanakları çoğaldıkça, sanat da yüzyıllar boyunca gelişmiştir. Özellikle fotoğrafın keşfi, "orijinal"i daha fazla geçersiz kılmıştır. Fotoğraf, sanat eserinin biricikliğine meydan okur. Ne var ki, Benjamin, auranın yokoluşunu iyi bir şey olarak görmüştür. Yeni yordam olarak asıl örneği olan sinemanın ağır çekim ve yakın plan gibi teknikler sayesinde duyum algısını artıracağını düşünüyordu. Çağdaşı diğer kuramcıların, ulusun siyasi gündemine oturduğu (özellikle faşist

dönemde) ve ticarete dökülmüş, kaba bir kitle sanatı olduğu için sinemaya saldırmalarına karşın, Benjamin avangard sanatın amaçları ve etkileriyle sinemanın özelliklerini karşılaştırdı, onları faşist karşıtı ve demokrasi yanlısı bularak destekledi.

Sinemada montajın, yani kesme ve yapıştırma gibi tekniklerin kullanılmasıyla, izleyicinin normal algı dizgesinin ve ritminin bozulması bekleniyordu. Benjamin, bunun, Dalí ve Buñuel gibi gerçeküstücü yönetmenlerin araştırdığı yollardan insanın algısını açacağını düşünmüştü. Benjamin, ayrıca, sinemanın getirdiği "uzaklık"tan da hayranlıkla söz etmiştir. İzleyiciler, daha önce onun fotoğraflarını gördüğü ve hakkında bir şeyler bildiği için beyaz perdede gördüğü bir yıldızı tanıyabilir ve böylece filmin sahte gerçekliğine, sahneye konmuş bir oyunda olduğunca kendini kaptırmazdı. Benjamin sinemanın uzaklık etkisini övmüş ve bunu Bertolt Brecht tiyatrosunun avangard "yabancılaşma etkisi"yle karşılaştırmıştır. Brecht'in *Cesaret Ana*'sında oyuncular doğrudan izleyicilere bakarak konuşurlar, böylece onlar da bir oyun izlediklerinin, duygusal özdeşleşme ya da eğlenceye dalma yerine, düşünerek tepki göstermeleri gerektiğinin farkında olacaklardır.

Benjamin popüler Chaplin filmlerinin sıradan izleyicilerinin bile incelikli bir eleştirel farkındalığa ulaşabileceklerini düşünüyordu. Buna karşılık, Picasso'nun ya da gerçeküstücülerin avangard yapıtları, onların böyle bir sanatın neden önemli olduğunu anlayamayacak kadar aptal olduklarını ima ederek izleyicileri uzaklaştırıyordu. Filmler daha demokratikti ve herkes onları "anlayabilirdi":

Bir Picasso resmine yönelik tepkisel yaklaşım, bir Chaplin filmine yönelik ilerici bakışa dönüşüyor... Beyaz perde söz konusu olduğunda, halkın eleştirel ve algısal yaklaşımı iç içe geçiyor.

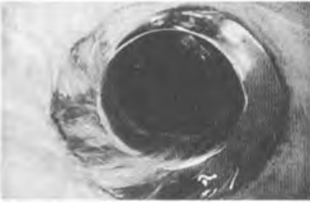
(Akıl) yokluğu

Benjamin'in iyimserliğini bugün de sürdürmek hiç kolay değil. Filmlerin çok popüler oldukları bir gerçek, ama buna karşılık, sinemada yüksek sanat ile kitle sanatı arasındaki fark Benjamin'in beklediği gibi ortadan kalkmadı – IV. bölümde yer verilen Fransız sosyolog Bourdieu'nün bulgularını hatırlayın. Jean-Luc Godard gibi keskin siyasi yönetmenlerin filmleri çok sayıda seyirciye ulaşmadı (ya da anlaşılmadı). Film yapımcılarının getirdikleri yeni teknikler –bunlar Benjamin'in öne çıkardığı özelliklerden farklıydı– ilerici olması gerekmeyen önemli etkiler yarattı. Dijitalleşme, *Yıldız Gemisi Askerleri* ve *Matrix* gibi filmlerin görsel gerçekçiliğini güçlendirdi, ama öte yandan, kurtarıcı kahramanları, kanlı silah sahneleri ve anlaşılmaz katliamlarıyla bu filmlerin ilerici siyasi mesajlar içerdiğini söylemek çok zor. Kaldı ki, Benjamin'in uzaklık ve yabancılaşma etkisi gibi bazı değerlere ilişkin düşüncelerini sorgulamanın tam yeri. Her zamankinden daha korkunç ve tanınmış aksiyon kahramanlarıyla uzaklığı artıran filmler, daha da insanlık dışıymış gibi görünüyor (*Yaratık: Diriliş* ve *Zor Ölüm* serileri). Onların orijinalleri, hem duygusal bağ kuran hem de duygulandıran tutkulu kahramanlarıyla daha güçlüymüş gibi görünüyor.





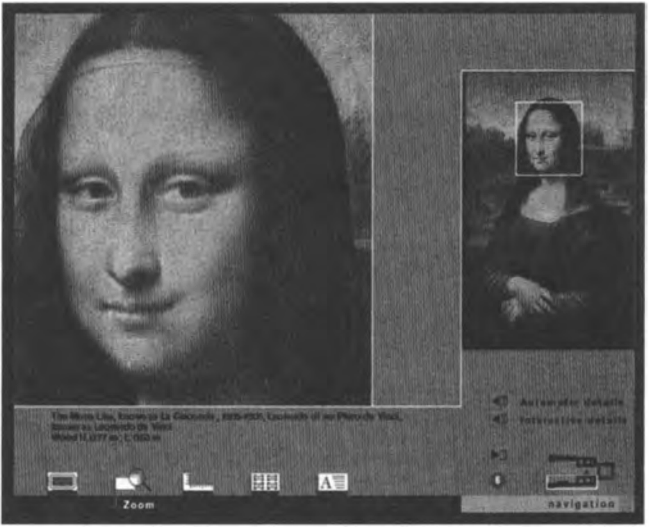





22. Alfred Hitchcock'un Janet Leigh ve Anthony Perkins ile çektiği *Sapık* (1960) filminin ürkütücü duş sekansından bazı sahneler.

İsterseniz, hem popüler hem de eleştirel yanıyla Chaplin'i geçmeyi başaran Alfred Hitchcock ve Stanley Kubrick gibi film yönetmenleri üzerinde düşünelim. Benjamin onların eserlerini "ilerici" olarak tanımlayabilir miydi? "Samimi bir görsel ve duygusal bileşimi usta işi bir düzenlemeyle doğrudan" seyirciye sunduğu için Chaplin'i övmüştü. Hitchcock da parlak bir yönetmendi, ama uzmanlar, *Sapık*'ın ünlü duş sahnesinin incelikli çekim yapısında, sıradan seyircilerin fark edemeyecekleri pek çok şeyin ayırdına varmışlardı. "Hitch"in aktörlerden "inek" diyerek söz etmesiyle de adı kötüye çıkmıştı. Onun filmlerinde (eğer varsa) oyunculuğun yabancılaşma etkisi besbelli bireysel insani değerleri önemsememesinden kaynaklanıyor olabilir. Ayrıca verdiği toplumsal mesajlar belirsizdir: *Kuşlar* filminin sonunda, kuşların saldırısına uğrayan film kahramanının, ailesi ve kız arkadaşı ile birlikte kuşlarla dolu bir manzarada uzaklaşmaları ne anlama geliyordu?

Barry Lyndon'ı (1975) mum ışığında, *Shining*'i (1980) Steadicam kamerayla çeken Kubrick, kullandığı teknik olanaklarla uzmanları etkilemişti. Ancak eleştirmenlerden ve diğer yönetmenlerden övgü toplayan sinematik özellikler, seyircilerin dikkatini çekmeyebilir. Kubrick, filmlerinde, seyircinin algısını etkileyen rol yapmanın yabancılaşma etkisini de kullanmamıştır. Seyirciler, onun yerine, Kubrick'in Ryan O'Neal ve Tom Cruise gibi popüler ve tanınmış aktörleri kullanmasıyla daha büyük bir özdeşleşmeye ve empatiye çekilmişlerdir. Ayrıca, Hitchcock'ta olduğu gibi, Kubrick'in *Full Metal Jacket* (1987) ya da *Dr Strangelove* (1964) gibi bazı "siyasi" filmlerindeki muğlak mesajları yorumlamak zordur. Anthony Burgess'den uyarlanan *Otoma-*



23. Kullanıcı, büyüteç imleciyle Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sının (1503-1505) yüzüne çok yakından bakabiliyor. Le Louvre Koleksiyonları ve Sarayı, CD-ROM, 1997.

tik Portakal (1971) bunun bir başka örneğidir. Roman, bireysellikte zihin kontrolünün ne kadar önemli olduğu üzerinedir, oysa seyirciler filmde Alex'in (Malcolm McDowell) rasgele adam öldürüp tecavüz ettiği ilk sahnelerde neye uğradıklarını şaşırırlar. Kubrick'in son filmi *Gözü Tamamen Kapalı*'yı (1999) yere göğe sığdıramayan eleştirmenler bile, onun evlilik ve aile değerlerine tutucu bir yaklaşım sergilediğini söylemişlerdir.

Bunlara ek olarak, filmler, geçmişin sanatsal yordamlarına oranla üretim araçlarını daha demokratik ve genel

olarak kolay ulaşılabilir kılmadı. Benjamin, kendiliğinden ilerici bir siyasi doğası olduğunu düşündüğü *yordam*a [medium] belli değerler ve nitelikler atfederken çok safdildi – sanki bunu kimlerin kullandığı ve kontrol ettiği üzerine düşünmek anlamlı değilmiş gibi: klasik kârlı türleri hamburgerci oyuncaklarına, "bilgi" kaynağı halkla ilişkilere ve video satışlarına dönüştüren (Time-Warner ya da Disney-ABC gibi) büyük şirket kompleksleri. Benjamin'in dikkat çektiği noktaların açmazları da yok değil, örneğin: "Halk bir izleyicidir, ama aklı havada bir izleyici." Aklı havada bir izleyicinin kafasız ya da kontrol edilen bir izleyiciye dönüşme tehlikesi her zaman vardır.

Son olarak söylemek gerekirse, geçmişteki başat sanat eserlerinin aurası, her zamankinden daha etkili yeniden üretim teknolojilerine karşın, hiç de kaybolmuş *değil*. Louvre'un CD'leri *Mona Lisa*'nın mükemmel bir bakışını sunuyor, bilgisayar ekranında Madonna'nın yüzündeki gözenekleri bile görmek mümkün; arka plandaki manzara, handiyse karanlık gibi görünen aslındansa, röprodüksiyonda daha iyi görünüyor. Anlatıcının sesi ayrıntıları sırayla aktarırken –geniş alın, gülümseyişin yukarıya doğru kıvrılan sol kısmı, yavaşça üst üste konmuş eller– büyüteç aracı da bu özelliklerin incelenmesine olanak tanıyor. Buna karşın, insanlar hâlâ akın akın Leonardo'nun orijinal resmini görmeye Louvre'a gidiyorlar. Uluslararası bir kalabalık sırası, camlı kutuya kapatılmış gizemli yüzün önünden geçerken şaşkınlık duygusu neredeyse dinsel bir havaya sahip. Sessiz bir heyecanla dolu ortamda, herkes bu değerli anı video ve fotoğraf görüntüleriyle kaydediyor. La Gioconda'nın aurası hiçbir biçimde yanılsama değil, gerçi ziyaretçilerin kendi mekanik röpro-

düksiyon biçimleriyle onu yakalamaya çalışmalarında düşündürücü bir şeyler de yok değil.

McLuhan'ın mozaikleri

Kanadalı Marshall McLuhan da (1911-1980) yeni teknolojilerin demokrasiyi ve insan algısını iyileştireceğine inanıyordu. Radyo, TV, telefonlar ve bilgisayarlar üzerine yorum yaparak, "yordam mesajdır" ve "küresel köy" evrensel ölçüde tanıdık olacaktır türünden düşünceler atmıştır ortaya. McLuhan, yeni yordamın sanatçılarca çok iyi anlaşıldığına ve araştırıldığına inanıyordu. McLuhan toplumdaki sanatçıya "bütüncül farkındalığa" sahip "namevcut insan" olarak özel bir yer vermiştir.

McLuhan akademik kariyerine edebiyat eleştirmeni olarak başlamıştı. Artan okuma yazma oranının Homerosçu Yunan gibi sözel bir kültürün yerini aldığını belirterek, Joyce, Eliot ve Pound gibi modernlerle birlikte geçmiş dönem yazarlarını inceledi. Matbaanın bulunması ve kitapların çoğalması, bireyselliği, doğrusal düşünmeyi, mahremiyeti, tasavvurun ve duygunun bastırılmasını, kopukluğu, özelleşmeyi, hatta modern askerileşmeyi (yazılı emirler orduda ivedilikle yayılabilir) artırarak pek çok toplumsal değişimi de beraberinde getirdi. Ama McLuhan, daha yeni yordamların okuma yazmayla bastırılmış sağ beynin işlevini yeniden düzenleyeceğini düşünüyordu.

McLuhan "yordamın mesaj" olduğunu iddia ederek içeriğin medyanın yapılarından daha önemsiz olduğunu ifade etmiştir, bunlar insanın bilinçliliğini derin yollardan bi-

çimlendiriyordu. Yazılı basın, kendi başına oturup bir şeyler okuyan bireyleri yalıtıyordu, ama yeni medya bağlantıda olmayı sağlıyor ve güdük siyasi bariyerleri aşan ("küresel köy") yeni bir uluslararası cemaati destekliyordu. Benjamin gibi McLuhan da yeni medyaya hayrandı ve o da "yüksek" ve "kitle" sanatı ya da sıradan sanat arasındaki farkı azımsamıştır. Ne var ki, Benjamin'in sinemaya ağırlık verdiği yerde, McLuhan başta televizyon olmak üzere elektronik komünikasyonu incelemiştir. McLuhan üretici güçlerin kimin kontrolünde olduğundan ziyade TV sayesinde kolaylaşan duyumsal farkındalığa ve düşünme türlerine önem vermiştir. Yeni medya, duyumlarımızı değiştiren, hatta beyinlerimizi doğrusal değil de "mozaik" biçimde düşünmeye yönlendiren "protezler" ya da destekler sunmaktadır, bu arada izleyicilere de sürekli güncellenen bilgi girişindeki boşlukları doldurmak düşüyor.

Biz, duyma, dokunma ve yüz ifadelerini vurgulayan toplumsal sözel kültüre daha çok benzeyen bir şeyi benimserken, yeni "küresel köy" de geniş katılımıyla, insanın yitirilmiş "ilkel" kapasitelerini yenileyecektir. Elektronik medya, bağlantı ve içgörü için sadece sağ beyin kapasitelerini değil, aynı zamanda hayal gücü ve eklemlenme için sığalarımızı da yeniden canlandıracaktır:

> İlkel ve alfabe öncesi insanlar (...) görsel bir uzamda değil, akustik, ufuksuz, sınırsız, koku duyusuna [olfaktif] dayanan bir uzamda yaşarlar. Onların grafik temsilleri röntgen çekilmiş gibidir. Sadece gördükleri şeyleri değil, bildikleri şeyleri de işin içine katarlar. Buz tabakasının üzerinde fok balığı avına çıkmış bir avcı resminde, sadece buzun üzerinde görünen

şeyler değil, altındakiler de olacaktır (...) Elektrik devresi, "ilkel"in çok-boyutlu uzam konumlandırmasını bizim içimizde yeniden yaratmaktadır.

McLuhan MTV'de

Benjamin'e yaptığım gibi, McLuhan'ın da yeni medyaya duyduğu hayranlığı sorgulamak istiyorum. Bunu açıklamak için iki tür video üretimi üzerinde düşünelim: ilki Bill Viola'nın sanatı, diğeri MTV'nin müzik videoları.

Bill Viola (SONY'nin desteklediği ekipmanla) piyasaya sürülmeden önce denemelerini yaptığı en son video teknolojileriyle çalışıyor. Resim işleme ve yerleştirme sergileri yoluyla algı kiplerini araştırıyor. Viola, galeride video görüntülerini duvarlara ya da insanların üzerine yansıtarak tam bir atmosfer yaratıyor, ama yeni teknolojiyle birlikte eskiyi de kullanıyor. Uzun bir zamandır ilgi duyduğu gizemcilik nedeniyle, gezmediği yer kalmamış ve dünyanın çeşitli dinsel geleneklerini araştırmış. Bunlar da sıradışı ve büyüleyici sergilerde kendini gösteriyor.

Viola'nın *Vaftizci Yahya İçin Oda* çalışmasında, çarpıcı bir hayali görsellik, metinlerle ve okumalarla iç içe geçmişti. Bütün bir oda elektrostatikle yaratılan rüzgâr ve fırtına uğultusuyla inliyordu. *Şattü'l-Cerid*'de ("Işığın ve Sıcağın Portresi" 1979) olanaksız gibi görünen bir şeyi, bir serabı videoya kaydetmiş. Işıldayan çöl sıcağı, palmiyeleri video okyanusuyla tam bir vaha oluşturacak biçimde ete kemiğe bürünüyor. *Ben Neye Benzediğimi Bilmiyorum*'da güney Dakota'nın buz gibi kışında üç hafta kalarak bir bizon

sürüsü kaydetmeyi başarmış. Sürünün ağır ağır ilerleyişi çölün sessizliğinin ayna görüntüsü haline geliyor, sanatçı bizonların kırlarda otlamasını bir tür meditasyon gibi yansıtıyor.

Viola, 1273 yılı kadar erken bir tarihte yazan gizemci Celaleddin Rumi'den etkilenmiş. "Yeni algı organları bir zorunluluktan ortaya çıkabilir ancak – öyleyse, ihtiyaçlarınızı artırın ki algınız da artsın." Viola için video gibi bir teknoloji kendi içinde bitimli değil. Viola, McLuhan'ın algıyı değiştirmek için yordamın kendinde olanaklara sahip olduğunu ileri süren bakışıyla ters düşüyor, çünkü o, sanatçının daha ileri bir perspektife ulaşmak için çalışmak zorunda olduğunu düşünüyor. "Teknoloji onları kullanan insanlardan çok daha gelişmiş" diyen Viola, diğer video sanatçılarını hatalı buluyor. Ayrıca etkilendiği gizemci yazarların doğrusal olmayan düşüncelerini ve arzularını ifade ettikleri *yazıları* mantığı dışarıda bırakmak için kullanması da çok çarpıcı – yazmanın düşünceyi sınırladığını söyleyen McLuhan'ın aksine.

Viola'nın insanı derin düşüncelere sürükleyen videoları izleyicilerin sabırlı olmalarını gerektiriyor – belki de, MTV'nin anında tepki veren jenerasyonuna ait öğrencilerimin bunların "sıkıcı" olduğundan şikâyet etmelerinin sebebi budur. MTV'nin dünya çapında yayınlanan üç dakikalık müzik videoları hızlı kesmeler ve incelikli montaj ürünleri. Müzik videoları sizden yoğunlaşmanızı istemiyor. Bir yandan bir şeylerle uğraşırken, telefonda konuşurken ya da ödev yaparken de bunlara göz atabilirsiniz. Çoklu ekrandan gelen sürekli kesmelerle dolu nabız gibi atan müziğiyle bu videolar, parçalı ve dağınık bir ilgiyi bes-

liyor. Hiç kuşkusuz, McLuhan bir yandan çok haklı, MTV doğrusal düşünceyi desteklemiyor. Montaj herhangi bir mantıklı öyküyü anlatmak yerine sık sık duyguya dayanan sahneleri birbirine bağlıyor. Aslına bakılırsa, videoların çoğunun küçük çaplı bir öykü anlatması da (genellikle oğlan kızla karşılaşıyor, polislerle çatışıyor ya da ünlü oluyor) çok düşündürücü. MTV pek çok seyircisine göre yaşlanmaya başladıkça, rock yıldızı özgeçmişi ve tarihi programları (hatta, artık yaşlanmış eski Video DJ'lerinin sunduğu nostaljik programlar) daha çok yayınlamaya başladı. Yani, doğrusal, öç almak için geri dönüyor gibi!

MTV videoları hakkında en can sıkıcı şey, pazar güçlerine hâkim olmaları ve tek yönlü, türdeş kültürel değerleri her yere yaymaları. Doğruyu söylemek gerekirse, Spike Jonze ve Joseph Kahn gibi yönetmenlerin yaratıcı "artistik" videoları bir yana, yayınlanan videolar, basmakalıp parlak çekimler, sahne dekorları, sahte sokak belgeselleri ve neon animasyonlarla büyük ölçüde zihin uyuşturucu. Gösterişli arabalarla ve bikinili ya da kürkler içindeki güzel kadınlarla dolu sahne dekorları MTV'yi ürün tanıtımı yapan mükemmel bir araç haline getiriyor – videoların arasında ikide bir şampuan, Levi's, diş macunu, hatta askeri, MasterCard, Cadillac ve hayat sigortası gibi reklamlar boy gösteriyor. Videoların bizzat kendilerini –Madonna'dan Eminem'e ya da Sisqo'ya kadar uzanan yıldızları– pazarlama amacıyla birleşen sürekli reklamları, hem McLuhan'ın hem de Benjamin'in aklını başından alırdı. İkisi de, MTV'nin demokratik katılımı kolaylaştırdığına ve dünyayı özgün küresel köye dönüştüren seyircilerin eleştirel farkındalığını beslediğine inanmakta zorlanırdı. MTV, dünyayı, McDo-

nald's'lar ve Gap mağazalarıyla dolu bir Amerikan banliyösü alışveriş merkezine dönüşmekle tehdit ediyor.

Baudrillard Disneyland'de

Çalışmaları üzerinde durmak istediğim yeni medyanın dördüncü ve son düşünürü, kimi zaman "postmodernizmin yüksek rahibi" olarak da anılan Fransız felsefeci Jean Baudrillard. Genellikle postmodern sanatçıların eleştirel tartışmalarında onun düşüncelerine başvuruluyor. Benjamin ve McLuhan filmler ve televizyondan esinlenmişlerdi, Baudrillard ise yeni ekranın, bilgisayar monitörünün düşünürüdür. O, izleyici *aklı havada* [absent minded] bir izleyici olarak değil (Benjamin'in tümcesini hatırlayın), *namevcut* [absent] bir izleyici olarak tanımlar: kendi imajlarının ortasında yolunu yitirmiş, kendi bilgisayarına, terminaline gömülmüş. Onunki, pek çok bakımdan, (kötü bir sözcük oyunuyla) milenyumcu hayal kırıklığını kucaklayan "terminal"[4] bir felsefedir.

McLuhan'dan etkilenmiş olan Baudrillard da, slogan benzeri tümceleriyle ve akıllıca (ama akıl karıştırıcı) ters yüz etmeleriyle tanınır. Felsefi öncüsü Friedrich Nietzsche'nin ardından giderek abartılı bir tarzda yazmıştır, bu nedenle dalga mı geçiyor ciddi mi anlamak güçtür kimi zaman. Baudrillard'ın postmodern dilinde simülasyon, hi-

4) Terminal (İngilizce): bilgisayar terminali ve bağlantı ucu gibi anlamlarının yanı sıra, ölümcül, bir şeyin sınırında olma anlamları da var. (ç.n.)

per-gerçek, kitlelerin içe patlaması, kendi kendini baştan çıkarma, kötülüğün şeffaflığı gibi anahtar sözcüklere rastlanır. Bilgisayarların yanı sıra, televizyon (haberler başta olmak üzere), modern sanat ve edebiyat da, hatta otoyollar, moda, mimari, eğlence ve Disneyland gibi temalı parklar da üzerinde düşündüğü alanlardır. Ama öncelikle kullandığı sözcüklere bir bakalım.

Hiper-gerçek "gerçekten daha gerçek" bir şeydir: gerçekliğin kendisinden daha gerçek bir tanıma sahip, sahte ve uydurukbir şey. Verilecek örnekler arasında yüksek moda (güzellikten daha güzel), haberler (sahnelenmiş toplantılardan alınma "kayıtlı röportajlar"ın siyasi çekişmelerin sonucunu belirlemesi) ve Disneyland. *Simülasyon* gerçekliğin yerini tutan bir kopya ya da imitasyondur. Yine bir siyasi adayın TV konuşması, sadece TV'de gösterilmek üzere düzenlenmiş şeyler bunun en iyi örnekleridir. Şüpheci bir kişi çıkıp da pek çok düğünün video ve fotoğraf çekebilmek için yapıldığını söyleyebilir – "güzel bir düğün yapmış" olmak fotoğraflarda ve videolarda güzel görünmek demektir!

Baudrillard'ın en sevdiği örneklerden biri Disneyland'dır. Şöyle açıklıyor:

> Dışarıya park edip içeride kuyruğa giriyorsunuz, çıkışta da büsbütün terk ediliyorsunuz. Bu hayali dünyada tek düşsel görüntüler geçidi, kalabalığın içsel sıcaklığında ve sevgisinde var. (...) Gerçek bir toplama kampı – otopark alanındaki mutlak ıssızlıkla tam bir zıtlık taşıyor bu. (...) Disneyland, "asıl" ülkenin, "asıl" Amerika'nın kendisi olduğu gerçeğini ortaya koymak için var orada.



24. Postmodern kuramcı Jean Baudrillard, *Simulacra*'da (1987), dijital fotoğrafçıların MANUEL'i tarafından imaja dönüştürülmekten kaçamıyor.

Baudrillard hem bir eleştirmen hem de Disneyland meraklısı biri gibi geliyor kulağa ve yeni medyanın diğer örnekleri için de aynı muğlak dili koruyor.

Baudrillard televizyon şovlarının büyük kısmının baştan çıkarıcı ve sahte anındalığı için "müstehcenlik" terimini kullanıyor. Televizyon, gerçekliği önceleyen, hatta yeri geldiğinde onu tanımlayan temsil nedeniyle mimesis ile gerçeklik arasındaki platonik ilişkiyi ters yüz ediyor. Futbol aşırılıklarının, Körfez savaşının, ABD'nin Somali çıkarmasının haberlerde verilmesi gibi pek çok durumu ele alıyor. Televizyonun canlı yayın simülasyonları müstehcen ve öylesine mahrem ki, gerçekten daha gerçek, "hiper-gerçek" haline geliyor.

Baudrillard simülasyon sorunlarına değindiği için yazılarının bir bölümü eleştirel değil de kıyamct habcrcisi sanki. Yeni küresel medya aracılığıyla dehşet görüntülerinin dağılmasında binyıllık ırkın kendi kendini yok ettiğini anlatan Baudrillard'ın "kötülüğün şeffaflığı" tanımı, İncil'deki, Yunan tragedyalarındaki, hatta korku filmlerindeki kötülük gibi eski moda bir kötülüğün sıfıra indirgendiğini –dümdüz olup milyonlarca alakasız görüntüye kopyalandığını– akla getiriyor. Gösteri hiper-gerçek haline geldikçe, şiddetin tanımlanması da gerçeklik standardını belirliyor. Çernobil ya da Challenger'ın patlaması gibi korkunç felaketlerin Baudrillard'ın gözünde neden "basit hologramlar, yani simulakr"tan başka bir şey olmadığını anlamaya başlıyoruz böylece. Prenses Diana'nın ya da John F. Kennedy, Jr'ın geçirdiği trafik kazasının medyadaki tutkulu yankıları için de benzeri yorumlar yapmıştı.

Ancak Baudrillard kimi zaman daha az şüpheci geliyor kulağa ve şiddet gösterilerine direnmekle ilgili seçenekleri

gözler önüne seriyor. "Çaktırmadan öç almak" için "orijinal bir strateji"den ve "iradenin reddi"nden söz ediyor. Ne yazık ki, söyledikleri çok üstünkörü. İzleyicinin hiper-gerçeğe katılımının ve bundan aldığı zevkin bazı yönlerinin yaratıcı, hatta tahrip edici olduğunu söylüyor. Eğer gösteride "kendi kendimizi" baştan çıkarıyorsak, bari biraz sorumluluk alsaydık. Buradaki "kendilik" çok önemli:

> Videoya bağlı olan grup aynı zamanda kendi bilgisayarlarına da bağlı. Kendini kaydediyor, kendini kontrol ediyor ve kendi kendini elektronik olarak yönetiyor. Kendi kendini ateşleme ve baştan çıkarma. (...) O halde, kendi kendini yönetme çok yakında her kişinin, her grubun ve her bilgisayarın evrensel işi olacak. Kendi kendini baştan çıkarma, ağdaki ya da dizgedeki elektrikli her bir parça için ilke haline gelecek.

Kuşkucu simülasyonlar

Öteki postmodern eleştirmenler ve kuramcılar gibi Baudrillard da, ilkesiz ve siyaseten tutucu olmakla eleştirildi. Eğer şüphecilik ve kıyamet mesajı verecekse, onu dinlemek istemiyorlardı. Ancak 1980'lerde –"Modern sanatın kasılıp genişleyen bütün hareketinin ardında bir tür atalet yatıyor, artık kendini aşmaya gücü yetmediği için de kendi üstüne kapandı ve giderek hızlanan bir ritmle kendi kendini tekrarlamaktan başka bir şey yapmıyor," diye yazdığında– sanat dünyasındaki pek çokları için Baudrillard'ın bakışı uzgörülüydü. Sanatçıların, önceden var olan imaj-

ların anlamsız tekrarlarını yapmaya indirgendiğini açıklarken daha iyi anlaşıldı – bu tespit o dönemin pek çok genç sanatçısı için geçerli gibiydi. Baudrillard'ın mesajı, sanatçıların, galebe çalan genel toplumsal boşluğa ve umutsuzluğa karşı azınlıkta kaldığı, bundan dolayı da bireysel yaratıcılık ve kendini ifade etmek gibi ideallerin artık uygulanabilir olmadığıydı.

Bu mesajın, eserlerini korkunç paralara satan yeni bir şık "sanat yıldızları" neslinin reklamını yapmak için kullanılması çok düşündürücüdür. Baudrillard'ın kuramları, eski, bildik görüntüleri korkunç bir felaket sezgisi ya da aurasıyla yeniden piyasaya süren Cindy Sherman ya da David Salle gibi sanatçıları göklere çıkarmakta kullanıldı. Sherman (yapıbozumcu feminist sanatçıdan V. bölümde söz edilmişti) hem erken dönem çalışması *İsimsiz Film Kareleri*'nde hem de Eski Ustalar'ın kadın resimlerinin ürkütücü değişkelerini yarattığı yakın tarihli çalışmalarında, garip ve ele geçmez otoportreler yapmıştı. Daha önce var olan imajlara dayandığı için sanki Sherman'ın kendisi bir simülasyon gibi var oluyordu. Salle'in resimleri, Jackson Pollock gibi güçlü bir modern sanatçıyla karşılaştırıldığında üstünkörü ve çiziktirilmiş gibi görünüyor. Salle de sıkıcı olacak kadar bildik mecazlara dayanıyor. Onun kanvasları, gerçekten de, havada yüzüyormuş ve iç içe geçmiş gibi görünen klişe figürlerle kat kat düzenlenmiş – Porky Domuzcuk, *National Geographic* "ilkelleri" ve standart porno pozlarında çıplak kadınlar.

Baudrillard, çeşitli azınlık gruplarından gelme sanatçıların, sanatın duyguları anlatan ya da bir "mesaj" taşıyan gücüne ilişkin inancı güçlendirdikleri 1990'ların sanat dünyası-

na uyarlanabilir gibi değil pek. Siyah ya da Asyalı sanatçılar ırkçılığa dikkat çekmek için eleştirel ya da ironik bir tarzda kalıpları kullanıyorlar ya da Orlan gibi kadın sanatçılar Batı kültüründe kadın güzelliğinin her yere yayılmış imgelerinin yaralayıcı etkilerini ortaya koymaya çalışıyorlar. Daha yakın tarihli Damien Hirst ve Chapman kardeşler gibi seksi "Genç İngiliz Sanatçılar" da bize ölümlü olduğumuzu anımsatmak (Hirst'ün köpekbalığı çalışması) ya da cinselliğin netameli albenisini uyandırmak için imajın gücüne inandıklarını ortaya koydular. Kuşkuculuğun bu tür eserlerde rol oynadığı söylenebilir, ama şoke etmek ve ün kazanmak arzusuna dayanan bir kuşkuculuk bu, Baudrillard'ın bizim simülasyona gömülüp kalmamızla ilgili derin kuşkuculuğu değil.

Siber sanatın her yeri saran geleceği

Dijital çağda sanata ilişkin bir bölümün yeni medyanın öz evladını dikkate almadan bitmesi doğru olmazdı. Sanatın yeni milenyumda nereye gittiğine dair bir tartışma, bizi yüksek sanattan –Londra'nın ya da New York City'nin galerilerinin ve müzelerinin sanat sahnesinden ve ana-akım dergilerde üzerine yazılan sanattan– uzaklaştıracak, Baudrillard ve McLuhan ile Benjamin'in tariflemeye çalıştıkları toplumun kapalı devresine götürecektir. Video oyunları, Web bazlı sanat, hiper-metin edebiyatı, Japon "anime" filmleri ve diğerleri gibi, yeni medyaya özgü ve salt onun için geliştirilmiş sanat eserleri ya da en azından yaratıcılık etkinliği de yok değil. Geleceğin müzisyenleri başat kayıt stüdyo-

larıyla başa çıkmak için bodrumlarında ya da garajlarında kurdukları bilgisayar bağlantılı MIDI ve çoklu-kayıt sistemlerini kullanıyorlar. MP3.com web sitesine yükledikleri dosyalarla hit olup köşeyi dönme umudunu koruyarak müzik pazarlama dizgesini es geçebiliyorlar.

Çoklu-ortam sanat prodüksiyonları, "İncilli tekno-fantezi" olarak nitelenebilecek olan dadaNetCircus'un *Jonah and WWWhale*[5] çalışmasında olduğu gibi gayet azimli olabiliyor. Eserde, canlı aktörler, şarkıcılar ile dansçıların yanı sıra, Rap müziğin kayıtlı müzik parçaları kullanması gibi Web sayfası örnekleri bir arada kullanılarak Yunus'un ahlaki öyküsünün bilgisayar projeksiyonu yaratılmış. Grubun danslı Web prodüksiyonları video yayınları aracılığıyla dünyaya "canlı" olarak aktarılıyor.

Burada bütün yeni sanatsal yordamları tartışmama olanak yok – öyle yapsam bile, bu kitap basılana kadar söylediklerimin yerine yenileri gelir. Kısaca, Web bazlı sanata ve bunun önemli noktalarından üçüne dair bir şeyler söylemekle yetineceğim: çoklu-ortam, hiper-metin ve etkileşim.

Bir Web sanat sitesi durağan ve dijital görüntülerden oluşmuş online galeriden çok farklı bir şeydir. Bu tür siteler, Javascript ve Shockwave gibi plug-inler ve eklentiler, görsel ve işitsel örneklemler kullanarak, gerçekçilik, derinlik ve uzamda hareket gibi çoklu-ortam yanılsamaları yaratıyor – Louvre'un cam piramidinin ve avlusunun 360 derecelik görüntülerinde kullanılan kamera hareketleri gibi. Web sanatının, video oyun teknolojisinin büyüleyici

5) Kuran'da Yunus'u yutan büyük bir balıktan söz edilirken İncil'de Yunus'u balinanın yuttuğu belirtilir. (ç.n.)

üç boyutlu gerçekçiliğine rakip olması an meselesi. Bu oyunlar, oyuncu yabancı toprakları aşarken, sentetik bir okyanusta sörf yaparken, NASCAR'da araba yarıştırırken ya da bir yamaçtan diklemesine inen kar kayağı gümbürtüyle ağaçlara bindirirken, üç boyutlu uzamın çok şaşırtıcı aktarımlarında bulunuyor. Bunların genç hayranları, sadece gözleri yuvalarından dışarı uğratan ya da hayretler içinde ağzını açık bırakan gerçekliğinden ve her yeri kaplayan doğasından dolayı değil, aynı zamanda kurallarının çeşitli ve yaratıcı karmaşıklığından ve etkileşim seçeneklerinden ötürü de bu oyunlara bayılıyorlar.

Web sanatının bir bölümü, izleyicilerin imajın çeşitli kısımlarına tıklayıp bir şiiri, yeni bir imajı ya da dallanıp budaklanan yeni yolları ortaya çıkarmasına olanak tanıyarak etkileşimi abartıyor. Etkileşim, izleyicileri, bir tür küresel köyde toplayabilir. Sanatçıların son teknolojik deneylerini sergileyen pek çok "resmî" ya da kurumsallaşmış sanat sitesi, üniversiteler ya da müzeler tarafından destekleniyor. New York'taki MoMA'nın Web sitesinde, ekranda klişeleri sergileyen ve ziyaretçilerin farklı alternatifler ve değişimler önermesine olanak tanıyan Jenny Holzer gibi sanatçıların eserleri var. İzleyicinin bu etkileşimli sayfaya kaydolması gerekiyor, ondan sonra onun yaptığı değişiklikler yeni bir ekranda, daha önce yapılmış önerilerle birlikte görüntülenebiliyor.

Web'in üçüncü özelliği olan hiper-metni anlatmak için MoMA'nın sitesindeki bir başka Web sanat projesi üzerinde düşünmemiz gerekiyor: K.O.S. ("kids of survival") ve Tim Rollins. Bu işbirliği Rollins'in New York City'de özel eğitim öğretmeni olarak çalışmasından doğmuştur. Rol-

lins ve öğrencileri klasik edebi metinleri yeni çeviriler ve görsel malzemelerle modernleştirmiş, daha sonra da diğer genç izleyicilerle birlikte sunmuş ve tartışmışlar. MoMA için hazırladıkları Web sayfası Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'u üzerine kurulmuş. Sayfanın animasyonlu linkleri ziyaretçilerin Thoreau ya da bizzat Rollins tarafından yapılmış çevirilerinin labirentlerinde dolaşmalarına, Real Audio'dan örnekleri dinlemelerine, dünya çapından performanslar hakkında bir şeyler okumalarına ve ilan panosuna bakmalarına (diğer konuların yanı sıra, Prometheus'un Zeus'un gazabına uğramasını tartışarak) olanak tanıyor.

Web'de dolanıp dururken

Kuramcılarımız World Wide Web[6] hakkında ne söyleyebilirlerdi? Benjamin Web'in sanat için bir hayli demokratik bir alan olmasından etkilenirdi muhtemelen. Bu, toplumun üretici güçlerinin ufkunu açıyor –en azından dünya ekonomisinin ileri uluslarında– öyle ki, neredeyse herkes buna dahil olabilir. Dünyanın tamamına aktarılan ve anında tanınabileceğiniz bir site yaratmak için bir yerden mezun olmuş bir sanatçı ya da bir galeri sahibi olmanız gerekmiyor. Filmlerin ve kitapların hayran siteleri büyük sayılarda ziyaretçi çekiyor ve "tıklanıyor". Gerçi Benjamin bu tür sitelere sızan yoğun ticarilik darbelerinden muhtemelen rahat-

6) www (İngilizce): web adreslerinin başında bulunan www'nin açılımı "dünya çapında ağ" anlamına gelir. (ç.n.)

sız olurdu; "ücretsiz" Web sunucuları bant reklamlar ve açılan ekranlarla destekleniyor, epostalar çöp mesajlarla doluyor.

McLuhan ise Web hakkında ikircimde kalırdı. Hipermetin doğrusal olmadığı için internet "mozaik" düşünmeyi destekliyor: linkler fareyi tıklayıp daha öte araştırmalar yapmaya olanak tanıyor. Ancak Web'in hiper-metinlerdeki sözcüklerin ve imgelerin güçlü bileşimi McLuhan'ın sözel ile görsel, sol beyin ile sağ beyin arasında yaptığı temel ayrımları bulandırıyor. Sözel ve yazılı kategoriler Tim Rollins'in *Zincire Vurulmuş Prometheus*'a ilişkin Web sitesinde iç içe geçmiş. Sitede gelişkin animasyon, ilan panosu ve işitsel destek teknolojileri kullanılmıştı, ama doğrusal bir *metne* –hem de McLuhan'ın parçalarına ayırmak için öne çıkardığı okuryazarlık çağının şafağında yazılan Aiskhylos'un metnine– bağlı kalınmıştı. Web'in "küresel köy" etkileri de muğlakmış gibi görünüyor; insanları bir araya getiriyor, kameralar siber-uzay çapında bağ duygusunu güçlendiriyor. Ama yine de kullanıcılar ekranlarının önlerinde yalıtılmış durumdalar. Burada, McLuhan'ın "namevcut insan"ını buluyoruz sanki, ama o "bütüncül bir farkındalığa" sahip mi?

Son olarak, Baudrillard, uzun zaman önce, siber-uzay ve Web çağında gerçekliğin ortadan kaybolacağını, bizim de ekranlarımıza kilitleneceğimizi öngörmüştü. Avatarlar, yani online oyunlar ya da tekli uzaylar için yaratılmış üst-benlikler, kitlelerin simülasyonlarca kendi kendini baştan çıkardığına ilişkin düşüncelerini doğruluyor. Daha yukarıda, Baudrillard'ın kendi kendini baştan çıkarma düşüncesi konusunda muğlak olduğunu görmüştük. Baudrillard, in-

sanların dünyasını bilgisayar ekranlarının önünde oturup kendi benliklerini yassıltarak yokluğa daldıklarını tariflerken bu kötü bir şeymiş gibi görünüyor: "Bizim üzerimizdeki aşırı bilgi, elektrik şokuna maruz kalmaktan farklı değil. Bireylerin devrelerini yakıp kendi savunmalarını yitirdikleri bir tür sürekli kısa devre oluşturuyor bu." Baudrillard kuşkucu biri gibi geliyor kulağa, ama kendi kendini baştan çıkarmanın olumlu yönleri de var; bu da, internetin ya da medyanın baştan çıkarmalarında ya da yanılsamalarında kontrolün kimde olduğunun önemli olmasıdır. Sanatçılar da sıradan Web sörfçüleri gibi siber-uzayın gerçekten de yeni bir yokluk biçimi ve "şeffaf bir kötülük" mü, yoksa yaratıcı, parlak ve işe yarar bir duyumsal araştırma ve toplumsal bağlantı noktası mı olduğuna karar vermek zorundadırlar.

SONUÇ

Hem sanattaki hem de sanat kuramındaki çeşitlilikleri gözler önüne serebilmek için bu kitapta pek çok çağın ve kültürün sanatından söz ettim. Ayrıca bu alandaki başat kuramcılardan kısa kısa pasajlara yer verdim: ritüel kuramı, beğeni ve güzellik kuramı, yansılama kuramı, anlatımsal ya da bilişsel açılardan iletişimi vurgulayan kuramlar. Başarılı antik, modern ve postmodern düşünürlerin savlarını inceledik. Ayrıca, sanat eleştirmenleri ve antropologlar tarafından açımlanan bakış açılarına yer verdik. Sanatı "kültürel açıdan belli bir anlamın beceriyle, etkileyici ve duyumsal yordama aktarılması" olarak tanımlayan da, son gruba ait olan Richard Anderson'dı.

Umuyorum, sanat görüşlerinin bu tür bir düzenlemesi kafa karıştırıcı olmaktan çok açınlayıcı olmuştur. Birbirine karşıt sanat kuramları kimi zaman insanların her şeyden vazgeçip sanat tanımlanamaz diye havlu atmalarına yol açıyor. Bu kitabın yazılma sürecinde, ünlü çevreci sanatçı Robert Irwin'in verdiği bir konferansa katılma fırsatı bulmuştum. Irwin biraz da kuşkucu bir yaklaşımla, "sanat" teriminin muğlaklığından söz ediyordu: "O kadar çok anlama geliyor ki artık bütün anlamını yitirdi."

Ama bu onu kendi tanımını yapmaktan alıkoymamıştı. Irwin, sanatın, "algısal farkındalığımızın sürekli bir araştırması ve etrafımızı saran dünyaya ilişkin farkındalığımızın sürekli bir genişlemesi" olarak tanımlanmasını öneriyordu.

Irwin'in tanımı bu kitapta üzerinde düşündüğümüz çeşitli görüngülerin pek çoğuyla örtüşüyor. "Farkındalığın genişlemesi" şok taktikleri kullanan ya da toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsel yönelim gibi konulara ağırlık veren yakın tarihli bazı sanatçıların asıl amacı oldu. Ama bu aynı zamanda Yunan tragedyaları, Chartres Katedrali ve Amerikan Yerlileri dansları gibi daha geleneksel sanatlara da uygulanabilir. Irwin'in tanımı, sanatın, hem *kendimize* (algısal işlevimizi genişleterek) hem de *dünyaya* dair farkındalığımızı artıran rolünü öne çıkarıyor. Sanat bunların ikisini de yapabilir. Çivili Afrika fetiş heykelleri, cemaate katılanların yasal anlaşmalar hakkındaki farkındalığına, Tibet'ten Budacı bir mandala ruhsal konulara, Versailles bahçeleri hiyerarşik dünyada bir kişinin statüsüne, Cindy Sherman'ın fotoğrafları toplumsal cinsiyet rollerinin yapmacığı üzerine odaklanmıştı. Bunların her birinde sanat vardır; bunlarda, etkileyici ve duyumsal bir yordamla etkileşim söz konusudur.

Sanat kuramı, bilimsel kuramlar gibi değil; sözgelimi Einstein'ın görelilik kuramı ya da Darwin'in evrim kuramı. Fizikbilimciler gezegenlerin hareketlerini öngörebilirler, biyologlar belli özelliklerin neden ortaya çıktığını ve uyarlanabilirliği sayesinde varlığını sürdürdüğünü açıklamaya çalışırlar. Buna karşılık sanatçıların davranışlarını öngörecek ya da bir eserin güzel ya da önemli olmasını "belir-

leyen" ayrıntıların verildiği sanat tarihinin gelişimini açıklayacak herhangi bir sanat "yasa"sı yoktur. (Beynin incelenmesine dayanan bilişsel bilim kuramı bile bütün bunların üstesinden gelme iddiasında bulunamaz.) Ancak bilimle arasındaki farklılıklara karşın, bu kitapta tanımladığım sanat kuramı, bütün bunları açıklamaya yönelik bir girişimdir: bunları özel kılan bir ortak noktamız olduğunu söylemeye çalışırken bir yandan da kafa karıştırıcı bir dizi görüngüye çeki düzen verme çabası.

Sanatın özel olduğu tartışılmaz. İnsanlar sanata değer veriyor ve yaratımları ve koleksiyonları tutkuyla takip ediyorlar. Yeni yeni müzeler açılıyor ve bunlar giderek çok sayıda (ve çeşitlilikte) izleyici buluyor. Sanat pazarı 1980'lerde olduğu kadar vaatkâr olmayabilir, ama hâlâ güçlü. Sotheby's'in 1999 Kasım Çağdaş Sanat müzayedesinin toplam sâtışı 70.200.00 dolar olarak açıklandı. Sanatın hâlâ kışkırtma gücü var: sadece şimdi Wagner'in operalarının İsrail'de sahneye konması gündemde, 1999 güzünde Brooklyn Müzesi'nde sergilenen tartışmalı *Duyum* sergisi de, New York Belediye Başkanı Giuliani müzenin fonlarını kesmekle tehdit edene kadar varlığını sürdürdü. VII. bölümde gördüğümüz gibi sanatın geleceği hem yeni medyanın hem de eski sanatlara ulaşmanın yeni kipliklerinin büyüleyiciliğini sunuyor. Biz farkındalığımızı araştırıp geliştirirken, sanatçılar da ister köktenci toplumsal reformlar olsun, ister geçmişin zengin mirası, isterse dış uzay ya da beynimizin nasıl çalıştığı olsun, öncü olmayı sürdürecekler. Geleceğin Goyalar'ı ve Serranolar'ı kan ve diğer salgıları kullanarak tinsel ve toplumsal yaşamlarımızın karmaşıklığını anlatmak için hiç kuşkusuz algımızı şaşırtmanın

ve açmanın yollarını araştırmaya devam edecekler. Geleceğin Botticelliler'inin ve Bachlar'ının ise yeni görüntülerinin ve seslerinin güzelliğiyle bizi elde etmek üzere beklediklerine hiç kuşku yok.

KÜLTÜR KİTAPLIĞI

1- **SOKRATES**, Louis-André Dorion, Mart 2005
2- **NAPOLÉON**, Thierry Lentz, Mart 2005
3- **BİLİM-KURGU**, Jacques Baudou, Mart 2005
4- **ANADOLU UYGARLIKLARI**, Marc Desti, Nisan 2005
5- **PSİKANALİZ**, Daniel Lagache, Nisan 2005
6- **SOSYAL BİLİMLER**, Dominique Desjeux, Nisan 2005
7- **HİTİTLER**, Isabelle Klock-Fontanille, Mayıs 2005
8- **SOSYAL PSİKOLOJİ**, Jean Maisonneuve, Mayıs 2005
9- **YUNAN MİTOLOJİSİ**, Pierre Grimal, Mayıs 2005
10- **EMPRESYONİZM**, Marina Ferretti Bocquillon, Haziran 2005
11- **MEZHEPLER**, Nathalie Luca, Haziran 2005
12- **ŞARABIN TARİHİ**, Jean-François Gautier, Haziran 2005
13- **FELSEFE AKIMLARI**, Dominique Folscheid, Temmuz 2005
14- **JEAN-PAUL SARTRE**, Annie Cohen-Solal, Temmuz 2005
15- **HAÇLILAR**, Cécile Morrisson, Temmuz 2005
16- **İNGİLİZ EDEBİYATI**, Jean Raimond, Ağustos 2005
17- **ÜNİVERSİTELERİN TARİHİ**, C. Charle & J. Verger, Ağustos 2005
18- **CAZ**, Lucien Malson & Christian Bellest, Ağustos 2005
19- **TAPINAK ŞÖVALYELERİ**, Régine Pernoud, Eylül 2005
20- **ÇAĞDAŞ SANAT**, Anne Cauquelin, Eylül 2005
21- **BİLİM TARİHİ**, Pascal Acot, Eylül 2005
22- **DİNLER**, Paul Poupard, Ekim 2005
23- **ANTROPOLOJİ**, Marc Augé & Jean-Paul Colleyn, Ekim 2005
24- **KAPİTALİZM**, Claude Jessua, Ekim 2005
25- **BLUES**, Gérard Herzhaft, Kasım 2005
26- **NIETZSCHE**, Jean Granier, Kasım 2005
27- **JEOPOLİTİK**, Alexandre Defay, Kasım 2005
28- **RUS EDEBİYATI**, Jean Bonamour, Mart 2006
29- **BİLİM FELSEFESİ**, Dominique Lecourt, Mart 2006
30- **BUDACILIK**, Henri Arvon, Mart 2006
31- **BABİL**, Béatrice André-Salvini, Nisan 2006
32- **FANTASTİK EDEBİYAT**, Jean-Luc Steinmetz, Nisan 2006
33- **ANKSİYETE VE KAYGI**, André Le Gall, Nisan 2006
34- **ÇOCUK PSİKOLOJİSİ**, Olivier Houdé, Mayıs 2006
35- **SCHOPENHAUER**, Edouard Sans, Mayıs 2006

36- **ANTİK MISIR**, Sophie Desplancques, Mayıs 2006
37- **VİKİNGLER**, Pierre Bauduin, Haziran 2006
38- **VAROLUŞÇULUK**, Jacques Colette, Haziran 2006
39- **SANAT TARİHİ**, Xavier Barral I Altet, Haziran 2006
40- **ROMA İMPARATORLUĞU**, Patrick Le Roux, Temmuz 2006
41- **KIERKEGAARD**, Olivier Cauly, Temmuz 2006
42- **ALMAN EDEBİYATI**, Jean-Louis Bandet, Temmuz 2006
43- **MAYALAR**, Paul Gendrop, Ağustos 2006
44- **MİMARLIK TARİHİ**, Gérard Monnier, Ağustos 2006
45- **DİYABET**, Jean & Charles Darnaud, Ağustos 2006
46- **AVRUPA BİRLİĞİ**, Jean-Luc Mathieu, Eylül 2006
47- **DİLBİLİM**, Jean Perrot, Eylül 2006
48- **AZTEKLER**, Jacques Soustelle, Eylül 2006
49- **DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**, David Hopkins, Kasım 2006
50- **KÜRESELLEŞME**, Manfred B. Steger, Kasım 2006
51- **HAYVAN HAKLARI**, David DeGrazia, Kasım 2006
52- **HIRİSTİYANLIK**, Linda Woodhead, Aralık 2006
53- **GAZETECİLİK**, Ian Hargreaves, Aralık 2006
54- **EVRİM**, Brian & Deborah Charlesworth, Aralık 2006
55- **İSPANYA İÇ SAVAŞI**, Pierre Vilar, Ocak 2007
56- **YARATICILIK**, Michel-Louis Rouquette, Ocak 2007
57- **FELSEFENİN DOĞUŞU**, Giorgio Colli, Ocak 2007
58- **ANTİK FELSEFE**, Jean-Paul Dumont, Şubat 2007
59- **İNKALAR**, Henri Favre, Şubat 2007
60- **YAZIN KURAMI**, Jonathan Culler, Şubat 2007
61- **SOSYAL VE KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ**, Monaghan & Just, Nisan 2007
62- **SPINOZA**, Roger Scruton, Nisan 2007
63- **TANGO**, Remi Hess, Nisan 2007
64- **İTALYAN EDEBİYATI**, Christian Bec & François Livi, Mayıs 2007
65- **DARWIN VE DARWINCİLİK**, Patrick Tort, Mayıs 2007
66- **SİYONİZM**, Ilan Greilsammer, Mayıs 2007
67- **FOBİLER**, Paul Denis, Ağustos 2007
68- **KLASİK SANAT**, Mary Beard & John Henderson, Ağustos 2007
69- **PLATON VE AKADEMİA**, Jean Brun, Ağustos 2007
70- **HABERMAS**, James Gordon Finlayson, Eylül 2007
71- **FREUD**, Roland Jaccard, Eylül 2007
72- **KAFKA**, Ritchie Robertson, Eylül 2007
73- **FENOMENOLOJİ**, Jean-François Lyotard, Ekim 2007

74- **EROTİZM**, Roger Dadoun, Ekim 2007
75- **TARİH**, John H. Arnold, Ekim 2007
76- **HOMEROS**, Jacqueline de Romilly, Aralık 2007
77- **ARİSTOTELES VE LİSE**, Jean Brun, Aralık 2007
78- **ANARŞİZM**, Colin Ward, Aralık 2007
79- **BİZANS TARİHİ**, Jean-Claude Cheynet, Mart 2008
80- **BARTHES**, Jonathan Culler, Haziran 2008
81- **ŞİZOFRENİ**, Marc-Louis Bourgeois, Haziran 2008
82- **İSLAM**, Dominique Sourdel, Eylül 2008

SANAT KURAMI

CYNTHIA FREELAND

Türkçesi: FİSUN DEMİR

BU ÇALIŞMA TEMEL OLARAK SANAT ÜZERİNE DÜŞÜNME PRATİKLERİNİ KONU EDİNİYOR. SANATTA YENİLİK VE KARŞITLIKLARIN NEDEN HEP BİR ARADA OLDUĞU VE BİRBİRLERİNİ NASIL BESLEDİĞİ ÜZERİNE GELİŞTİRİLEN BU SORGULAMA, SANATI KURAMLAŞTIRIRKEN İZLENEN YOLLARI VE KURULAN ÜST DİLİ DE ÇARPICI BİR AÇIKLIKLA GÖZLER ÖNÜNE SERİYOR. SANATIN GÜZELLİK, KÜLTÜR, PARA, CİNSİYET VE TEKNOLOJİYLE OLAN İLİŞKİSİ DE BU KAPSAMDA İNCELENEN KONULAR ARASINDA. YERLİ TOPLULUKLARDAN REMBRANDT'A, AFRİKA KÖKENLİ FETİŞİST HAREKETLERDEN MTV'YE VE DANSA KADAR UZANAN ÇOK RENKLİ BİR SANAT İNCELEMESİ.

Kültür Kitaplığı: 83; Sanat: 10





D